ANNUS ALBARUTHENICUS 2017

LITTERAE • CULTURA • HISTORIA DISCUSSIO • ARS

XVIII TRIALOH LITWO! OJCZYZNO MOJA!



ГОД БЕЛАРУСКІ 2017



ЛІТВА, МАЯ АЙЧЫНА?

Гэтыя словы Адама Міцкевіча ведае і памятае бадай кожны паляк і многія беларусы. Я сам упершыню пазнаёміўся з „Панам Тадэвушам" у школьныя гады, але прачытаў твор даволі неахвоча, як усё, што робіцца паводле загаду, бо гэта быў абавязковы элемент школьнай праграмы. Тады не было і не магло быць у падлетка таго паглыбленага разумення твора, якое з'явілася пасля, разам з накапленнем уласнага жыццёвага досведу, у тым ліку – эміграцкага. Аднак з прычыны сваёй маляўнічасці і меладычнасці, малітоўна-пафасны заклік – інвакацыя, а таксама шэраг фрагментаў твора, моцна ўрэзаліся ў памяць, і нават зараз, пасля больш як паўстагоддзя, магу іх свабодна дэкламаваць. „Пан Тадэвуш", першапачаткова прыняты без асаблівага энтузіязму, толькі з часам стаў для палякаў народнай эпапеяй, і зараз лічыцца шэдэўрам літаратуры і культуры, культавым творам Адама Міцкевіча, дэкларацыяй глыбокага патрыятызму. На ім выхоўваюцца чарговыя пакаленні палякаў. Літаратурныя крытыкі лічаць, што паэма „Пан Тадэвуш" аказалася звышчасовай: яна дасканала адлюстроўвае нацыянальны характар палякаў, якія поўныя супярэчнасцяў: ад сварлівасці і крайняга эгаізму, да палымянага, ахвярнага патрыятызму. Важна таксама адзначыць, што 17 гадоў таму эпапею Міцкевіча творча разгарнуў у выглядзе кінафільма знакаміты польскі рэжысёр – Анджэй Вайда. Я паглядзеў фільм жывучы таксама па-за роднымі мясцінамі, хаця недалёка, у чэшскай Празе.

Пачынаем даражыць калі страцім

Эпапея „Пан Тадэвуш", гэта непасрэднае наступства эміграцыі. Ёсць усе падставы меркаваць, што паэт вельмі дрэнна пачуваў сябе на выгнанні ў Францыі. Эміграцыя яму абрыдла. Ён не любіў Парыжа, не зважаючы на прыгажосць горада. Таму больш чым бягучым жыццём ён жыў успамінамі, найперш з маладосці. Як любіў паўтараць Сакрат Яновіч, „каб добра пісаць, трэба адчуваць сябе няшчасным"; і Міцкевіч якраз адчуваў сябе нешчаслівым. Ён быў эмігрантам і палітычным уцекачом, але яго не вярнулі з мяжы назад! (Хай пра гэта памятаюць тыя палякі, у якіх мільёны суайчыннікаў рассеяных па ўсім свеце, але самі яны не хочуць прыняць да сябе нават адной сям'і ўцекачоў!) Праўда гэта ці не, што няшчасце – натхняе, але калі б Міцкевіч заставаўся на Радзіме, дык можна з упэўненасцю сказаць, што мабыць не было б гэтага твора наагул. У пралогу эпапеі Міцкевіч пісаў абсалютна шчыра:

„Літва! Ты, як здароўе ў нас, мая Айчына!...
Што варта ты, ацэніць той належным чынам,
Хто цябе ўтраціў. Вось красу тваю жывую,
Зноў бачу і апісваю, бо скрозь сумую".

Пішучы „Пана Тадэвуша" на „парыжскім бруку", сярод будынкаў і вуліц вялізнага горада, Міцкевіч не бачыў родных краявідаў ужо 10 гадоў. Ён сумаваў за роднымі мясцінамі і кожны фрагмент таго роднага краявіду станавіўся для яго больш каштоўным чым тады, калі там жыў і выхоўваўся. Цудоўныя, жывыя колеры, якімі вымалёўваў Айчыну, выплывалі з вялікай любові і шматгадовай разлукі з Бацькаўшчынай.

За сваю антыўрадавую палітычную дзейнасць Адам Міцкевіч правёў 5 гадоў у ссылцы, аднак не ў Сібіры, але ў Санкт-Пецярбургу, Маскве, Адэсе і на Крыме. Пакінуў Расійскую Імперыю у 1829 годзе і правёў рэшту свайго жыцця ў выгнанні, першапачаткова асеўшы ў Рыме, а затым перабраўшыся ў Парыж. У матэрыяльным сэнсе жыў адносна няблага, будучы выкладчыкам славянскай літаратуры ў Калеж-дэ-Франс, ды „не адным хлебам жыве чалавек...". Будучы ў Парыжы, у 1832-34 гадах ён і напісаў сваю эпапею „Пан Тадэвуш". Якраз поўнай паразай завяршылася, ужо другое пасля паўстання на чале з Тадэвушам Касцюшкам, Лістападаўскае паўстанне. Яно ставіла перад сабою за мэту аднаўленне Рэчы Паспалітай у межах 1772-га года. Атрымалася ўсё наадварот: была скасавана нават пэўная аўтаномія таго невялічкага „Польскага каралеўства" ў рамках Расійскай Імперыі. У рамках рэпрэсій быў зачынены Віленскі ўніверсітэт, у якім вучыўся Адам Міцкевіч. За мяжу ўцяклі не толькі многія ўдзельнікі паўстання, пазбаўленыя

маёнткаў арыстакраты, але і тыя, каму пагражалі рэпрэсіі. Неўзабаве была скасавана Берасцейская вунія, было адменена дзеянне Статута Вялікага Княства Літоўскага 1588-га года, і пачалася дэпаланізацыя і русіфікацыя тае паланізаванай „Літвы". Будучы ў Парыжы Міцкевіч чуў і бачыў бясконцую грызню, гарачыя дыскусіі вакол мэтазгоднасці паўстання і ўзаемныя абвінавачанні. Яму хацелася падбадзёрыць выгнаннікаў, падтрымаць патрыятычныя пачуцці, аб'яднаць эмігрантаў і народ вакол ідэі далейшай барацьбы за незалежнасць. Варта звярнуць увагу на гэтую важную акалічнасць. У канцы паэмы, маючы на ўвазе страчаныя рэшткі дзяржаўнасці, Міцкевіч атоесамлівае сябе з Польшчай і палякамі.

„Мы ў свеце, як няпрошаныя госці,
У будучым, і ў тым, што на пагосце,
Адзіны край такі існуе ў Бога,
Дзе шчасця для паляка ёсць нямнога:
Дзяцінства край! Ён прад вачыма ўстане,
Святы і чысты, як першае каханне".

Інакш кажучы, калі паэт мае на ўвазе незалежніцкія, вызвольныя памкненні, ён кажа пра Польшчу і палякаў да якіх далучае і сябе. Міцкевіч, пра якога з націскам гаворыцца, што ён ніколі не пабываў ні ў Варшаве, ні ў Кракаве, адчуваў сябе грамадзянінам і спадкаемцам звыш 400-гадовай традыцыі шматнацыянальнай Рэчы Паспалітай Абодвух Народаў. Беларуска-літоўская шляхта, з якой паходзіў паэт, даўно была паланізаванай і лаяльнай у дачыненні да Кароны-Польшчы, аднак захоўвала пачуццё гонару з адметнай гісторыі тае „Літвы".

„Лёс дзіўны Польшчы і Літвы.
Яны ў пакуце, і ў шчасці так жылі,
Як з жонкай муж – сям'ёю!"
– кажа ў паэме Гервазы.

„Малая Айчына"

Аднак у асноўным, будучы ў эміграцыі, Адам Міцкевіч сумаваў за сваёй Наваградчынай і марыў аб вяртанні на сваю „малую Айчыну". У „Пану Тадэвушу" ён ідэалізуе і сакралізуе гэтую страчаную Радзіму і ўжо ў пралогу вымалёўвае яе прыгажосць. Паэт прадстаўляе Сапліцова як „аркадыю" – краіну вечнага шчасця, дзе няма турботаў і праблемаў, а жыццё бяжыць сваім спакойным, упарадкаваным рытмам. „Малая Айчына", гэта месца асабліва важнае, з якім звязаныя галоўныя, жыццёвыя ўспаміны. Гэта можа быць

краіна дзяцінства, дзе чалавек рос і фармаваўся, пазнаваў свет і даспяваў. „Малая Айчына", можа займаць большую альбо меншую прастору. Яна не мае дакладных межаў, затое мае сваю адметнасць. Гэтую адметнасць ствараюць не толькі месцы, але і людзі са сваёй культурай, гісторыяй, традыцыямі і вераваннямі. Гэтыя месцы, асабліва блізкія сэрцу, адыгрываюць міфатворчую ролю, спрыяюць ідэалізацыі ўспамінаў і ўзбуджаюць настальгію. „Малыя радзімы" з'яўляюцца моцнай інспірацыяй для творчых людзей. Яны дазваляюць адарвацца ад зменлівай, няпэўнай будзёншчыны ў пошуках даўняга шчасця, прастаты, высокай маралі і тоеснасці: нацыянальнай, этнічнай, рэгіянальнай і грамадзянскай. Міцкевіч моліцца да Маці Божай:

„Як Ты ў жыццё мяне калісь вярнула цудам...
Так нас вярні з выгнання на зямлю Айчыны,
Перанясі душу маю адсюль, з чужыны,
Да ўзгоркаў тых лясных, да тых лугоў зялёных,
Над сінім Нёманам раскінутых, прымглёных,
Да тых палёў, размаляваных пад блакітам,
Пшаніцай залатой ды серабрыстым жытам,
Тых, дзе свірэпка, як бурштын, у грэчцы белай,
Дзе рдзее дзятлавінка дзеўчынкай нясмелай,
А ўсё абведзена, бы стужкаю, мяжою,
З ігрушкай-дзічкай, што стаіць там сіратою...".

Сам Міцкевіч прызнаў, што ў „Пану Тадэвушу" ён прадставіў ідэалізаваную, міфічную краіну, якой у такім выглядзе ніколі не было. Але ж, з другога боку, не падлягае сумневу, што гэтак маляўніча і пераканаўча мог Міцкевіч прадставіць прыроду і рэаліі жыцця месцаў, якія па-сапраўднаму любіў, гэта значыць, роднай Наваградчыны. У паэме бачым дакладныя інтэр'еры шляхецкага двара і замка, каларытныя індывідуальныя і групавыя партрэты. З вялікай любоўю да свайго народа Міцкевіч паказвае прывабнасці і слабасці шляхецкага жыцця, гаворыць аб непазбежнай змене пакаленняў, аб неабходнасці аднаўлення маральнага аблічча нацыі.

Адам Міцкевіч слушна лічыцца заснавальнікам новага кірунку ў польскай літаратуры – рамантызму. Ён з вялікай увагай паглыбіўся ў народнае сэрца, адлюстраваў жывы дух народнага светаразумення. Натуральнасць сялянскага побыту, вера ў таямнічыя сілы і прыкметы фармавалі ў народзе высокі маральны патэнцыял, рабілі патрыярхальна-кансерватыўную традыцыю эталонам паводзін. Такі аспект паэт лічыў важнейшым за сацыяльна-пабытавую адметнасць беларускага сялянства. Вобраз русалкі – адзін з самых загадкавых у народнай дэманалогіі. Ужо сама па сабе сувязь русалкі з вадой,

лесам і полем, прыналежнасць, з аднаго боку, да свету памерлых, а з другога – да духаў прыроды, няпэўнасць у адносінах да дабра і ліха, утвараюць вакол гэтай істоты своеасаблівую аўру звышнатуральнасці, якая не магла не прывабіць таленавітага літаратара.

Каму належыць Міцкевіч?

Да выдатных людзей ахвоча прызнаюцца і лічаць іх сваімі ўсе, абгрунтавана альбо і цалкам беспадстаўна. Шмат гаворыцца пра натхняльнае, вялікае значэнне Міцкевіча для Беларусі, Літвы, Украіны, балканскіх краін, а таксама для татарскай і жыдоўскай культур. Гэтая апошняя не магла не паўплываць на паэта, калі ён вучыўся ў Вільні. Трэба памятаць, што тагачасная Вільня ўяўляла сабою своеасаблівы культурны кацёл, дзе варыліся: жыдоўства, беларушчына, пальшчызна – пад пільным вокам нядаўна прыбылай расейскай адміністрацыі. Усё ж, у першую чаргу „сваім", у большай або меншай ступені, яго лічаць палякі, беларусы і літоўцы.

У шэрагу публікацыяў і беларускіх, і літоўскіх бачна, што існуе спакуса калі не перацягнуць Міцкевіча на свой бок, дык, прынамсі, падкрэсліць у ім нешта сваё. Па-мойму, найменшыя падставы лічыць Міцкевіча сваім маюць літоўцы, бо словы „Літва, мая Айчына" і кароткі час, калі паэт жыў у Коўне – нічога не значаць. Вядомы літоўскі празаік – Марыюс Івашкевічус напісаў ясна і выразна: „Ваш Пан, Ваш Тадэвуш". Ён нават мае прэтэнзіі да паэта, што той прадставіў „Літву", ды забыўся прадставіць літоўцаў. Па-мойму, ён крыўдуе дарэмна. У пачатку XIX стагоддзя ля Наваградка не было жамойтаў, этнічных літоўцаў. Сяляне былі беларусамі. Гэта іхны фальклор: абрады, звычаі, мову, вераванні і традыцыі знайшлі адлюстраванне ў творах Міцкевіча і філаматаў. „Літву" і прыметнік „літоўскі" паэт з поўным перакананнем адрозніваў ад „жмудзка-літоўскай" мовы, культуры і этнасу. Затое дырэктар музея Адама Міцкевіча ў Вільні – Рымантас Шальна без аніякай крыўды кажа: „Я вельмі люблю Міцкевіча, але я не назваў бы яго „польскім літоўцам". Думаю, што на якой мове чалавек піша, такую і нацыянальнасць выбірае... Не варта паглыбляцца ў розныя генетычныя нюансы, адкуль паходзіў, кім быў, бо некаторыя кажуць, што меў ён і трохі жыдоўскай крыві... Для нас – гэта неістотнае". Рымантас Шальна прызнае, што Міцкевіч разбудзіў у літоўцаў патрыятызм, натхніў літоўскіх літаратараў, навучыў павагі да сваёй Радзімы, але быў найперш польскім паэтам.

Тым не менш, нацыянальная свядомасць і патрыятызм Міцкевіча – пытанне неадназначнае. Быў грамадзянінам Расійскай Імперыі. Безумоўна, ведаў

расійскую мову, аднак не жадаў на ёй ні пісаць, ні размаўляць, бо проста шчыра ненавідзеў усё, што звязанае з акупантамі. Тым не меней, калі падаўся ў эміграцыю, мяркую, што ён не мог карыстацца ніякім іншым пашпартам, як толькі расійскім. У моўным сэнсе, належаў да польскага этнасу, паколькі шляхта ужо даўно была апалячаная і акаталічаная. Аднак Міцкевіча нельга назваць і „стопрацэнтным палякам" і сам ён сябе такім не называў. Ён найперш прызнаваўся ў любові да тае зямлі, дзе нарадзіўся і вырас. Дзе ўбачыў і адчуў прыгажосць навакольнага свету. Дзе далучыўся да народнай культуры: святаў, звычаяў, абрадаў, легенд, песняў і казак. Усё гэта ён творча скарыстаў у прыватнасці ў сваіх баладах, а таксама ў п'есе „Дзяды". Беларускае, сялянскае атачэнне Міцкевіч ведаў хаця б з тае прычыны, што бываў на кірмашах і вяселлях. У сваіх артыкулах для „Польскага Пілігрыма" (Pielgrzym Polski) ён называў гэты народ, з якім у значнай ступені сябе атаясамліваў – беларусамі.

Гэтае пытанне: „каму належыць Міцкевіч?", я задаваў некалькім вядомым беларусам. Уладзімір Мархель, літаратуразнавец, паэт і перакладчык заявіў: „Само прысвойванне Міцкевіча не дасць ніякае карысці. Гэта – правінцыйная пазіцыя. Ён – усіхны, калі так сур'ёзна глядзець. Проста наша задача – успрыняць, усвядоміць Міцкевіча як свайго. Падчас, калі палякі і літоўцы ўсведамляюць канкрэтна, то беларусы яшчэ недастаткова". Уладзімір Мархель з'яўляецца аўтарам кнігі выдадзенай у 2003 годзе: „Шлях да Беларусі: Адам Міцкевіч – прадвеснік адраджэння беларускай літаратуры".

Даследчыкі творчасці Міцкевіча адназначна сцвярджаюць, што на выхаванне будучага паэта выдатна паўплывалі: парабак Блажэй, па мянушцы „Уліс", які расказваў маламу Адаму розныя беларускія казкі. Таксама служанка Гансеўская, якая ведала шмат народных песняў і любіла спяваць, спявала іх у прысутнасці Адама. Вось такія, простыя, чужыя людзі міжвольна, як гэта было і ў выпадку Аляксандра Пушкіна, прышчапілі будучаму паэту любоў да фальклору. Дарэчы, у адным класе з Міцкевічам вучыўся Ян Чачот, будучы беларускі паэт і фальларыст. Светапогляд іх абодвух складваўся пад уплывам навакольнага асяроддзя. Такім чынам Адам Міцкевіч напэўна з маленства ведаў беларускую мову тамтэйшых сялян. Паводле даследчыка творчасці Міцкевіча – Алега Лойкі, магчыма продкі паэта былі беларусамі, што было б цалкам натуральным.

Без Беларусі не было б Міцкевіча

Дарэчы, Алег Лойка лічыць, што „без Беларусі не было б Міцкевіча, альбо ён быў бы кімсьці іншым, хутчэй за ўсё – кімсьці меншым". „Беларусь – месца нараджэння Міцкевіча. Наваградчына – зямля, на якой ён рос, гадаваўся. І першая вучоба – у наваградскіх дамініканцаў была на зямлі беларускай, і першы раман XIX стагоддзя пачаўся над беларускай Свіцяззю... Мы не беларусізуем Міцкевіча, а проста сцвярджаем яго прыналежнасць Беларусі ўвогуле, беларускаму народу, беларускай культуры, літаратуры і гісторыі... „Ліцьвінізм" – гістарычная фаза беларускасці, мутацыя беларускасці пад уплывам апалячвання. Ступень беларускасці ў яе спецыфічнай незвычайнасці". Алег Лойка пісаў: „Вялікі польскі паэт застаўся ў маёй свядомасці не толькі як стваральнік шэдэўраў, але і як зямляк, зачараваны Белай Руссю, ейным фальклорам, душой крынічна-чыстай. Прастора думак і пачуццяў паэта міжвольна зліваецца з ваколіцамі майго дзяцінства, напаўняецца айчыннымі водгукамі, рэхам, песняй і матчынай казкай. Гэта тут, у нас, здзейсніўся цуд паэзіі Міцкевіча".
На пытанне: кім для яго з'яўляецца Адам Міцкевіч, выдатны беларускі паэт Рыгор Барадулін адказаў: „Для мяне Міцкевіч – постаць унікальная... Ён для мяне зяўляецца пісьменьнікам, народжаным беларускай зямлёй. Ён спаліў свае першыя вершы, напісаныя на беларускай мове. Можа я трошкі перабольшваю, але скажу: Міцкевіч – беларускі паэт, хаця ягоныя вершы напісаныя па-польску. Ягонае светаадчуванне, ягонае мысленне з'яўляюцца беларускімі... Я вяртаўся да яго творчасці шмат разоў, таму што яе нельга да канца спасцігнуць з першага разу. У ягонай лірыцы і баладах ёсць душэўнасць, замілаванне роднай зямлёй і яе прыродай. Калі чытаеш Міцкевіча, то адчуваеш сябе беларусам". Пранікнёна ахарактарызаваў асобу Міцкевіча Ніл Гілевіч у сваім вершы „Санет Адаму Міцкевічу": „І ўсё такі лёс аддзячыў нам, няйначай: Так, волатам ты ўзрос на ніве нашай, Каб славе Польшчы паслужыць пяром, Але, вялікі і ў любові і ў скрусе, Ты стаў і вечнай славай Беларусі, Яе красы чароўным песняром".

Дык чаму Міцкевіч не пісаў па-беларуску?

Тое, што Міцкевіч ведаў і беларускую, і расійскую мовы – не падлягае сумневу. „З усіх славянскіх народаў русіны, гэта значыць сяляне Пінскай, часткова Мінскай і Гарадзенскай губерняў, захавалі найбольшую колькасць агульнаславянскіх рысаў. У іх песнях і казках ёсць усё... „Літоўскі Статут"

напісаны іх мовай, самай гарманічнай і з усіх славянскіх моў найменш зmененай", – такую ацэнку вартасцям беларускай мовы даваў Адам Міцкевіч, працуючы выкладчыкам каралеўскага ўнівэрсітэта Калеж-дэ-Франс у Парыжы. Даследчыкі яго творчасці знайшлі не менш за 30 беларусізмаў у самім „Пану Тадэвушу". Дырэктар Дома-музэя Адама Міцкевіча ў Наваградку Мікола Гайба кажа, што Міцкевіча папракалі у „псаванні" польскай мовы тымі „правінцыялізмамі", аднак паэт адказваў, што ўжывае іх свядома і мэтанакіравана.

Калі Міцкевіч скарыстоўваў мясцовую гаворку, калі ведаў мову простага народа, калі любіў сваю „Малую Айчыну", дык чаму ён не пісаў па-беларуску? Тое, што нібыта ў Швейцарыі быў знойдзены верш Міцкевіча па-беларуску, гэта ўсяго толькі здагадка. Тое, што беларускія вершы ён спаліў, гэта таксама не факт. Па словах Міколы Гайбы, магчыма, пры больш спрыяльных умовах ён пісаў бы творы і па-беларуску, але не было яшчэ ні беларускага чытача, ні беларускага выдаўца. У пачатку XIX стагоддзя амаль усё адукаванае грамадства ў Беларусі карысталася польскай мовай. На ёй вялося выкладанне ў павятовых гімназіях і кляштарных вучылішчах. На ёй навучалі нават сялянскіх дзяцей у парафіяльных школах. У 1810-1820 гады значным цэнтрам польскай адукацыі ў Беларусі з'яўлялася Полацкая езуіцкая акадэмія, са сцен якой выйшлі многія вучоныя, пісьменнікі, мастакі. Становішча змянілася толькі ў 1836 годзе, калі царскім загадам было забаронена выкладанне на польскай мове ў Віцебскай і Магілёўскай губернях. У астатніх губернях польскае навучанне захоўвалася да паўстання 1863 года. Выкладчыкі звычайна карысталіся традыцыйнымі праграмамі, складзенымі ў канцы XVIII стагоддзя Адукацыйнай камісіяй.

Трэба таксама прызнаць, што само пісанне па-беларуску ў той час было яшчэ вялікім выклікам, хутчэй змаганнем, чым літаратурнай творчасцю. Можа маюць рацыю тыя, якія кажуць, што паэт такога маштабу як Міцкевіч не здолеў бы рэалізавацца па-беларуску. Адмыслоўцы згодна прызнаюць, што ў сваіх лістах Міцкевіч шмат разоў пісаў „Беларусь", „беларускі", але афіцыйна, назвы такой – „Беларусь, беларускі" – у сучасным значэнні тады яшчэ не было. Паняцце „Беларусь" адносілася пераважна да Віцебскай, Магілёўскай і ўсходняй часткі Мінскай губерняў, а пад „Літвой" разумеліся і населеныя беларусамі Гарадзенская, Мінская і частка Віленскай губерняў. Нашмат пазней іх адрознасць сфармулюе і пусціць ва ўжытак Францішак Багушэвіч. Не было і беларускага правапісу. Апроч таго вядома, што і ў XVIII, і ў XIX стагоддзях самая адукаваная, культурная, інтэлігентная частка насельніцтва, што пражывала на тэрыторыі сучаснай Беларусі, лічыла

сябе ці то палякамі, ці то рускімі, і творы таленавітых беларусаў часта станавіліся здабыткамі якраз польскай культуры.

Чаму Міцкевіч не згадвае беларусаў?

У эпілогу „Пана Тадэвуша" Міцкевіч пісаў:

„О, дачакацца б мне такой уцехі,
Каб кнігі гэтыя прыйшлі пад стрэхі,
І каб, кудзелю прадучы, сялянкі,
Калі закончаць любыя спяванкі,
Пра дзеўчыну, якая грацы любіла,
І цераз скрыпку гусак пагубіла,
Пра сірату прыгожую, як зоры,
Што гусак гнала ў спозненую пору,
Каб кнігі простыя мае, як гукі
Іх песняў, узялі сялянкі ў рукі!"

Калі Міцкевіч марыў, каб яго кнігі трапілі „пад сялянскія стрэхі", дык чаму ў яго паэме не знайшлося месца для тых сялян-беларусаў? Думаю, што па той самай прычыне, што і няма там літоўцаў-жамойтаў, няма татараў, хаця яны жылі ў Наваградку і мелі сваю мячэць. Акрамя вайскоўцаў, няма там і расейцаў, хаця павінны быць хаця б царскія чыноўнікі. Ёсць толькі жыд – Янкель, прадстаўлены ў надзвычай станоўчым святле, як чалавек таленавіты і нават – польскі патрыёт. Гэты разумны жыд заклікаў сварлівую шляхту да згоды, прынамсі ў нацыянальных пытаннях. Паказваючы Янкеля як вернага сваёй традыцыі жыда і адначасова польскага патрыёта, Міцкевіч не прамінуў падкрэсліць даўнюю загану многіх палякаў: антысемітызм. Для прыкладу, ключнік Гервазы зняважліва ставіўся да парадаў Янкеля. Факт, што ў асобе Янкеля Міцкевіч гэтак прыгожа прадставіў жыдоў, затое абмінуў іншыя этнасы: хаця б татараў, не кажучы пра беларусаў-сялян, гэта для мяне загадка. Магчыма, будучы ў вымушанай эміграцыі, Міцкевіч узгадаў жыдоў як вандроўны народ, які спакон вякоў жыве ў выгнанні? Можа паэт адчуваў да жыдоў сімпатыю, ці нават захапленне, што яны, не маючы сваёй пастаяннай Радзімы, умеюць прыстасавацца да любых умоваў? Можа, сапраўды, у Міцкевіча была частка жыдоўскай крыві? Усё гэта здагадкі. У любым выпадку, што тычыцца беларусаў, дык у прадмове да расійскага выдання „Пана Тадэвуша" і лаўрэат Нобелеўскай прэміі Чэслаў Мілаш задаваўся тым жа пытаннем: „Чаму сярод герояў паэмы няма сялянаў? На якой мове яны размаўлялі?".

Па-мойму, Міцкевіч напісаў што хацеў і як хацеў! Ён і назваў свой твор „Шляхоцкая гісторыя з 1811 – 1812 гадоў у дванаццаці быліцах вершам". Міцкевіч адрасаваў сваю эпапею не беларускаму, але польскаму грамадству. Таму ён і прадставіў шляхецкае, а не сялянскае або іншае саслоўе, тое, якое ў найбольшай ступені ўвасабляла патрыятызм і вернасць традыцыі ў гістарычны напалеонаўскі перыяд – час надзеі на вызваленне. Паэт выразна сябе пазыцыянаваў як патрыёта і спадкаемца ўжо неіснуючага як дзяржава Вялікага Княства Літоўскага. Дарэчы, адной з першых сталіц, адміністрацыйных цэнтраў Княства быў якраз Наваградак.
Тут мне прыгадваецца эпізод з чэрвеня 2003 года. Тады Сакрат Яновіч атрымаў узнагароду імя Анджэя Дравіча. Сябра журы, адзін з найбольш выбітных польскіх інтэлектуалаў і грамадскіх дзеячаў Яцэк Курань, у прывітальным лісце патлумачыў выбар тадышняга лаўрэата наступным чынам: „Я веру, што творчасць пісьменніка, паэта, публіцыста і выдаўца Сакрата Яновіча мае для самасвядомасьці сучасных беларусаў, а таксама для справы збліжэння беларусаў і палякаў, вялізнае значэнне. Заўважу, што на беларуска-польскім памежжы нараджаліся і нараджаюцца шмат талентаў. Узгадаю Адама Міцкевіча, для якога беларускія народныя традыцыі былі надзвычайна важныя. Пачынаючы „Пана Тадэвуша" словамі „Літва, айчына мая", ён пісаў пра ўсё Вялікае Княства Літоўскае – дзяржаву, дзе канцылярыя карысталася беларускай мовай. Можна смела сказаць, што колішняе ВКЛ было чымсьці накшталт той аб'яднанай Еўропы, пра якую мы цяпер марым – Еўропы многіх культур і народаў" – гаварыў яшчэ да ўступлення Польшчы у Еўразвяз Яцэк Курань.

Плюсы шматкультурнасці

Такой „малой Еўропай многіх культур і народаў" было і Вялікае Княства Літоўскае. Некалі гэта была вялізная і магутная, шматэтнічная і шматкультурная дзяржава. Яе насялялі, паводле сучаснай тэрміналогіі, беларусы, украінцы, літоўцы, палякі, жыды, татары. Гэта была дзяржава, дзе даўжэйшы час жылі паганцы, побач з праваслаўнымі, каталікамі, пратэстантамі, іудзеямі і мусульманамі. Сярод розных моваў працяглы час дамінавала старабеларуская мова, аднак паступова яе выцяснялі лацінская і польская мовы. Утварэнне федэратыўнай дзяржавы – Рэчы Паспалітай, у выніку аб'яднання ВКЛ з Польшчай (Люблінская унія, 1569), хоць і з захаваннем на пачатку юрыдычнай роўнасці абедзвюх дзяржаў, прывяло да павелічэння польскага палітычнага і культурнага ўплыву. Валодаючы ўнутрыпалітычнай

ініцыятывай, Польшча пачала ажыццяўляць вялікадзяржаўную палітыку ў адносінах да ВКЛ. Меншая ва ўсіх сэнсах Карона падпарадкавала большага, усходняга партнёра пашыраючы на яго каталіцызм, польскую мову і культуру. Многія палякі нават не здагадваюцца, што такія магнацкія і шляхецкія роды як Радзівілы, Сапегі, Патоцкія, Чартарыскія, Вішнявецкія, Тышкевічы і многія іншыя некалі былі літоўска-беларускімі баярамі і шляхцічамі. Міцкевіч быў апалячаным нашчадкам Вялікага Княства Літоўскага. Аднак ён таксама з'яўляецца прыкладам таго, наколькі гэтая разнастайная палітра была тым спрыяльным грунтам для развіцця духоўнай і матэрыяльнай культуры. Шматкультурнасць і шматмоўнасць гэта багацце краіны. Рэч Паспалітая была наймацнейшай, калі яна была федэратыўнай дзяржавай. (Аб гэтым ізноў жа павінны памятаць тыя, хто наймацней выкрыквае: „Польшча для палякаў"!)

Беларусь – Радзіма знакамітасцей

Некалі Юзэф Пілсудскі выказаў крылатую фразу: „Польшча бы той абаранак. Усё, што найлепшае – па баках, (на „крэсах") а ў сярэдзіне – пустата". Я сам, пачынаючы са школьных гадоў, задаваўся пытаннем: чаму самыя слаўныя, вялікія палякі нараджаліся і жылі не ў цэнтральнай Польшчы, а чамусьці – на Усходзе? Уручаючы Сакрату Яновічу узнагароду імя Дравіча прэзідэнт Квасьнеўскі падкрэсліў, што беларуская зямля дала Польшчы такіх людзей як Міцкевіч і Касцюшка. Але ж, не толькі іх!
У канцы 2016 года, навукоўцы Тэхналагічнага Інстытута з Масачусэтс (ЗША) стварылі базу „сусветна вядомых людзей у гісторыі". Сярод самых знакавых асобаў у сусветнай гісторыі 32 чалавекі паходзяць з Беларусі. Сярод іх – першае месца займае якраз Адам Міцкевіч. Аднак акрамя яго Беларусь і беларуская культура далі свету выдатных навукоўцаў, грамадскіх дзеячаў, пісьменнікаў, мастакоў, і тых, якія праслылі ў розных галінах жыцця, узбагачаючы культуру іншых краін. З Беларусі паходзілі 18 людзей, якія пакінулі выразны след, у прыватнасці, у гісторыі Ізраіля і адначасова – усяго чалавецтва: Марк Шагал, Шымон Перэс, Менахем Бегін, першы прэзідэнт Ізраіля Хаім Вейцман, былы кіраўнік урада Ізраіля Іцхак Шамір. Беларус з Гомельскай вобласці Андрэй Грамыка 28 гадоў узначальваў МЗС СССР. Першая касманаўтка Валянціна Церашкова была ўраджэнкай Беларусі. Мабыць у найбольшай ступені беларуская зямля ўзбагаціла польскую культуру даючы ёй: караля Станіслава Панятоўскага, затым Тадэвуша Касцюшку, пісьменнікаў: Юльяна Урсына Нямцэвіча, Адама Нарушэвіча,

Францішка Карпінскага, Юзэфа Крашэўскага, Рышарда Капусцінскага, бацьку польскага тэатра Францішка Багамольца, кампазітараў Станіслава Манюшку і Міхала Агінскага. Адам Мальдзіс у сваёй кніжцы „Творчае пабрацімства – беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі” (1966) называе таксама прыклады палякаў, якія станоўча паўплывалі на беларускую культуру. Яны сапраўды, у значнай ступені, стаяць ля вытокаў беларускай нацыянальнай літаратуры. У першай палове XIX стагоддзя польскія вучоныя пачалі сістэматычна даследаваць мінулае беларускага народа, яго мову, фальклор, літаратуру. Раней за ўсіх, бадай, загаварыў аб адметнасці Беларусі і беларускай мовы вядомы лінгвіст, складальнік польскага слоўніка – Самуіл Ліндэ.

Усё ж мяркую, што Беларусь больш дала свету, і найперш суседзям, чым яна ад іх атрымала. Яна раздарыла свае таленты хутчэй міжвольна і ў выніку аб'ектыўных абставінаў, чым у прыліве шчодрасці. Стагоддзямі не маючы сваёй дзяржавы, беларусы працавалі на карысць усё новых гаспадароў. Не маючы магчымасці паслужыць свайму народу, не маючы нават права народам звацца, яны раздалі свае найвялікшыя скарбы іншым краінам і народам. У выніку і атрымалася тое „Літва, мая Айчына” заміж „Беларусь, мая Айчына”. Хто разумны, той ведае – чаму гэтак здарылася.

Кастусь Бандарук
Васількаў, ліпень 2017





LITWO, OJCZYZNO MOJA?

Te słowa Adama Mickiewicza zna bodaj każdy Polak oraz wielu Białorusinów. Ja osobiście, po raz pierwszy przeczytałem „Pana Tadeusza" w latach szkolnych; przeczytałem utwór dość niechętnie, jak wszystko, co czyni się według zarządzenia, bo to była obowiązkowa lektura w programie szkolnym. Wówczas, u mnie jako nastolatka, nie było i nie mogło być jakiejś głębszej refleksji nad utworem. Przyszła ona znacznie później, wraz z nabyciem własnego doświadczenia życiowego, włącznie z emigracją. Jednak z powodu bogactwa języka, rytmu, rymów i melodyki, modlitewno-patetyczne zawołanie – inwokacja, a także wiele fragmentów utworu, głęboko zapadły w pamięć; do tego stopnia, że nawet dziś po ponad półwieczu – mogę je bezbłędnie wyrecytować. „Pan Tadeusz", początkowo przyjęty przez krytyków i czytelników bez szczególnego entuzjazmu, dopiero z czasem stał się epopeją narodową, obecnie zaś jest uważany za perłę literatury i kultury, najważniejsze dzieło poety okrzykniętego „wieszczem", oraz wzór i podręcznik polskiego patriotyzmu. Na epopei Mickiewicza wychowywały się kolejne pokolenia Polaków. Obecnie uważa się, że „Pan Tadeusz" okazał się ponadczasowy; doskonale odzwierciedla on pełen sprzeczności charakter narodowy Polaków; od kłótliwości, egoizmu i warcholstwa po prawdziwy, żarliwy patriotyzm. Tu chciałbym nadmienić, że 17 lat temu, według „Pana Tadeusza" powstał równie malowniczy co tekst wspaniały film wybitnego polskiego reżysera – Andrzeja Wajdy. Obejrzałem go mieszkając poza granicami kraju, jednak tym razem nie daleko, bo w Pradze czeskiej.

Zaczynamy cenić to co straciliśmy

Epopeja Mickiewicza – to bezpośrednia konsekwencja jego emigracji. Mamy wszelkie podstawy uważać, że poeta źle czuł się na wygnaniu we Francji. Emigracja mu doskwierała. Nie lubił Paryża pomimo wszystkich uroków tego niezwykłego miasta. Mieszkając tam, poeta żył wspomnieniami, głównie z dzieciństwa. Jak zwykł był powtarzać Sokrat Janowicz: „aby dobrze pisać – trzeba czuć się nieszczęśliwym". (Nie wiem, czy to jest jego myśl, czy kogoś innego) Tak czy owak, Mickiewicz czuł się głęboko nieszczęśliwym. Był emigrantem i uchodźcą politycznym, jakkolwiek nie zawrócono go na granicy. (Niech pamiętają o tym ci Polacy, którzy mając miliony współziomków rozsianych po całym świecie, sami nie chcą przyjąć u siebie nawet jednej rodziny uchodźców) Nie wiem, czy nieszczęście zawsze bywa inspiracją, ale gdyby Mickiewicz pozostał w rodzinnych stronach, to prawdopodobnie „Pan Tadeusz" nie powstałby w ogóle. Już w prologu Mickiewicz pisał absolutnie szczerze:

„Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie.
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie,
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie".

Pisząc „Pana Tadeusza" „na paryskim bruku", tzn. wśród gmachów i ulic wielkiego miasta, Mickiewicz już od dobrych paru lat (mniej więcej dziesięciu) nie widział stron rodzinnych. Tęsknił za nimi i każdy szczegół ojczystego krajobrazu stawał się mu droższy niźli wtedy, gdy żył tam i wychowywał się. Soczyste, żywe barwy, którymi wymalowywał utraconą Ojczyznę, oddawały stan jego ducha: wielką miłość i tragizm rozłąki z Ojczyzną.

Jak wiadomo, za swą działalność polityczną Mickiewicz przeżył 5-letnie zesłanie, jednakże nie na Sybir, lecz do Rosji centralnej, do Sankt-Petersburga, Moskwy, Odessy i na Krym. Opuścił Imperium Rosyjskie w 1829 roku i resztę swego życia spędził na uchodźstwie, początkowo w Rzymie, a później osiadając w Paryżu. W sensie materialnym, żyło mu się względnie nieźle, bo był wykładowcą w College de France. Jednak „nie samym chlebem żyje człowiek...". Właśnie tam, w Paryżu, w latach 1832-34, Mickiewicz napisał „Pana Tadeusza". Akurat, 3 lata wcześniej, sromotną klęską zakończyło się już drugie po Insurekcji Kościuszkowskiej Powstanie Listopadowe. Miało ono na celu odzyskanie niepodległości w granicach sprzed pierwszego rozbioru w 1772 roku. Skutek był odwrotny do zamierzonego; car zlikwidował nawet tę ograniczoną autonomię Królestwa Polskiego. W ramach surowych represji był zamknięty Uniwersytet Wileński w którym pobierał nauki sam Mickiewicz. Za granicę zbiegli nie tylko bezpośredni uczestnicy powstania, ale także arystokraci, u których skonfiskowano majątki. Wkrótce potem skasowana została „Unia Brzeska" oraz

oficjalnie przekreślono Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego z 1588 roku. Rozpoczęła się depolonizacja i rusyfikacja tej spolonizowanej „Litwy". W Paryżu Mickiewicz widział i słyszał bezustanne waśnie, kłótnie i wzajemne oskarżenia wśród emigrantów na temat celowości powstania i dalszych kroków. Poeta chciał podtrzymać na duchu wygnańców, rozbudzić patriotyzm i zjednoczyć rodaków w kraju wokół idei dalszej walki o niezależność. Tu warto zwrócić uwagę na pewien istotny szczegół: w epilogu swego poematu, mając na myśli utracone resztki państwowości, Mickiewicz utożsamia się z Polską i Polakami.

„Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej przeszłości i w całej przyszłości
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty jak pierwsze kochanie".

Innymi słowy, gdy poeta ma na względzie walkę wyzwoleńczą, wówczas mówi o Polsce i Polakach i utożsamia się z nimi. Mickiewicz, o którym ciągle z naciskiem podkreśla się, że nigdy nie był on w Warszawie ani w Krakowie, czuł się obywatelem i spadkobiercą ponad 400-letniej tradycji wielonarodowej Rzeczpospolitej Obydwu Narodów. Białorusko-litewska szlachta, z której pochodził poeta, już od dawna była spolonizowana i lojalna w stosunku do Korony Polskiej, jakkolwiek zachowywała poczucie dumy z odrębnej historii tej swojej „Litwy". W usta klucznika Gerwazego Mickiewicz wkłada znamienne słowa:

„Dziwneć to były losy tej naszej Korony,
I naszej Litwy! wszak to jak małżonków dwoje!"

„Mała Ojczyzna"

Jednakże będąc w emigracji, Mickiewicz tęsknił głównie za swą rodzinną Nowogródczyzną i marzył o powrocie do swej „małej Ojczyzny". W „Panu Tadeuszu" poeta idealizuje i sakralizuje tę utraconą Ojczyznę, i już w pierwszych słowach prologu opisuje jej piękno. Mickiewicz przedstawia Soplicowo jako „arkadię" – krainę wiecznej szczęśliwości, gdzie nie ma trosk ni problemów, a życie płynie swym spokojnym, uporządkowanym rytmem. „Mała Ojczyzna", to miejsce szczególnie ważne. Z nią u wielu ludzi związane są najżywsze wspomnienia. To może być kraj dzieciństwa, gdzie człowiek urodził się i wychowywał, poznawał świat i dojrzewał. „Mała Ojczyzna" może obejmować mniejsze lub większe terytorium. Nie posiada ona konkretnych granic, za to ma swój niepowtarzalny charakter. Odrębność, wyjątkowość tego miejsca na ziemi formują ludzie ze swą kulturą, historią, tradycjami i wierzeniami.

Te, szczególnie bliskie sercu, miejsca odgrywają mitotwórczą rolę, sprzyjają idealizacji wspomnień i wzmacniają nostalgię. „Małe Ojczyzny" bywają wielką inspiracją dla ludzi twórczych. Te wyidealizowane miejsca i czasy pozwalają oderwać się od zmiennej, niepewnej codzienności w poszukiwaniu dawnego szczęścia, prostoty, czystości moralnej i tożsamości: narodowej, etnicznej, regionalnej i obywatelskiej. Mickiewicz modli się do Matki Boskiej:

„Jak mnie, dziecko, do zdrowia powróciłaś cudem...
...Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono.
Tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych;
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem;
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,
Gdzie panieńskim rumieńcem dzięcielina pała,
A wszystko przepasane, jakby wstęgą, miedzą
Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą.

Sam Mickiewicz przyznawał, że w „Panu Tadeuszu" przedstawił on upiększona, mityczną krainę, która w takiej formie i postaci – nigdy nie istniała. Z drugiej strony, nie ulega wątpliwości, że tak barwnie i emocjonalnie poeta mógł zilustrować realia życia miejsca, które prawdziwie kochał, to znaczy rodzinną Nowogródczyznę. W poemacie znajdujemy dokładne opisy wnętrz dworu szlacheckiego oraz zamku, wyraziste portrety poszczególnych ludzi i grup. Z wielką miłością do swego narodu Mickiewicz ukazuje zalety i słabości życia szlacheckiego, mówi o nieuchronnej zmianie pokoleniowej, o potrzebie odnowienia moralnego oblicza narodu.

Adam Mickiewicz słusznie uważany jest za twórcę nowego kierunku w literaturze polskiej – romantyzmu. Poeta z wielką uwagą przeniknął w serce ludu, przedstawił żywy duch ludowego postrzegania świata. Prostota i naturalność chłopskiego trybu życia, wiara w tajemnicze siły natury i znaki, formowały w ludziach normy moralne i czyniły z patriarchalno-konserwatywnej tradycji – ideał życia. Ten aspekt życia poeta najwidoczniej uznawał za ważniejszy od zewnętrznych form i warunków bytowania. Pojęcie „rusałki" to bodaj najbardziej tajemnicze zjawisko w demonologii ludu. Już sam związek rusałki z wodą, lasem i polem, przynależność – zarówno do świata umarłych, jak i duchów przyrody, niepewność w stosunku do dobra i zła stwarzają wokół tych istot aurę nadnaturalności, która nie mogła nie oczarować zdolnego literata.

Do kogo należy Mickiewicz?

Wszyscy chętnie przyznają się do sławnych, wybitnych ludzi i, słusznie albo całkiem bezpodstawnie, uważają ich za swoich. Wiele można usłyszeć o znaczeniu Mickiewicza dla Białorusi, Litwy, Ukrainy, dla krajów bałkańskich, dla tatarskiej i żydowskiej kultury. Ta ostatnia nie mogła nie wpłynąć na poetę, bo Mickiewicz pobierał nauki we Wilnie. Trzeba pamiętać, że ówczesne Wilno było prawdziwym tyglem kulturowym, gdzie ocierały się o siebie: żydostwo, białoruskość, polszczyzna, a wszystko pod czujnym okiem niedawno tu przybyłej carskiej administracji. Jednak za „swojego" uważają Mickiewicza głównie Polacy, Białorusini i Litwini.

Z szeregu białoruskich i litewskich publikacji wyziera ewidentna pokusa by przeciągnąć Mickiewicza na swoją stronę, albo przynajmniej podkreślić w nim coś swojego. Uważam, że najmniejsze podstawy traktować poetę jak „Litwina" mają właśnie Litwini. Samo zawołanie „Litwo, Ojczyzno moja" nic nie znaczy, jak też krótki, kowieński epizod w życiu Mickiewicza. Znany litewski prozaik i dramaturg – Marius Ivaskewicus oświadczył jasno i wyraźnie: „Wasz Pan i wasz Tadeusz". Ma on nawet pretensję do poety o to, że ten przedstawił „Litwę", tylko zapomniał napomknąć o Litwinach. Myślę, że to jest błędne rozumowanie. W pierwszej połowie XIX wieku, w pobliżu Nowogródka nie było Żmudzinów, etnicznych Litwinów. Chłopi byli Białorusinami, a szlachta uważała się raczej za Polaków. To białoruski folklor: obrzędy, zwyczaje, język, wierzenia i tradycje, znalazły odbicie w twórczości Mickiewicza i filomatów. „Litwę" i przymiotnik „litewski" poeta z pełnym przekonaniem odróżniał od „żmudzko-litewskiego" języka, kultury i narodu. Tymczasem dyrektor Muzeum Adama Mickiewicza we Wilnie – Rimantas Salna, bez żalu stwierdza: „Ja bardzo lubię Mickiewicza, ale nie nazwałbym go „polskim Litwinem". Myślę, że w jakim języku człowiek pisze, taką też wybiera narodowość... nie warto wnikać w niuanse genetyczne; skąd pochodził, kim był, bo przecież niektórzy mówią, że Mickiewicz miał trochę żydowskiej krwi... Dla nas to jest nieistotne". Tym nie mniej Rimantas Salna przyznaje, że Mickiewicz ożywił u Litwinów patriotyzm, był inspiracją dla litewskich literatów, nauczył szacunku do swojej Ojczyzny, ale był przede wszystkim – polskim poetą.

Tym nie mniej, świadomość narodowa i patriotyzm Mickiewicza, to rzecz niejednoznaczna. Był obywatelem Imperium Rosyjskiego. Z pewnością znał język rosyjski, jednak nie chciał w tym języku ani pisać, ani rozmawiać, bo szczerze nienawidził wszystko, co było związane z okupantami. Gdy jednak poeta udał się na emigrację, to nie mógł on posługiwać się paszportem innym niż rosyjski. W sensie językowym Mickiewicz należał do polskiego narodu, ponieważ tamtejsza szlachta już od dawna była spolonizowana i przeszła na katolicyzm. Jednak nie sposób nazywać poetę „stuprocentowym Polakiem", bo i sam on tak siebie nie określał. Mickiewicz wyznawał

miłość do ziemi, gdzie urodził się i wychowywał, gdzie ujrzał i odczuł piękno otaczającego go świata, gdzie zetknął się z kulturą ludową: świętami, zwyczajami, obrzędami, legendami, pieśniami i baśniami. Wszystko to twórczo rozwinął w szczególności w balladach, a także w dramacie „Dziady". Białoruskie, chłopskie środowisko z pewnością poznał, kiedy bywał na wiejskich kiermaszach i weselach. W swych artykułach dla „Pielgrzyma Polskiego" Mickiewicz parokrotnie nazywał ten naród, z którym po części utożsamiał się – „Białorusinami".

To pytanie: „więc czyj jest Mickiewicz?" zadałem kilku znanym Białorusinom. Uładzimir Marchiel, literaraturoznawca, poeta i tłumacz oświadczył: „Samo zawłaszczanie Mickiewicza jest jałowe. To prowincjonalne stanowisko. On należy do wszystkich... Tylko nasze zadanie polega na tym, aby postrzegać i przyjąć do wiadomości fakt jego związków z naszym narodem". Marchiel jest autorem wydanej w 2003 roku książki „Droga do Białorusi: Adam Mickiewicz – zwiastun odrodzenia kultury białoruskiej".

Badacze twórczości Mickiewicza jednoznacznie stwierdzają, że na ukształtowanie się przyszłego poety wydatnie wpłynęli: parobek Błażej, zwany „Ulissesem", który opowiadał małemu Adamowi rozmaite, białoruskie baśnie. Także służąca Gąsiewska znała wiele pieśni ludowych i chętnie je śpiewała w obecności Adama. Właśnie ci prości ludzie, podobnie jak w przypadku Aleksandra Puszkina, zaszczepili przyszłemu poecie umiłowanie folkloru. Zresztą, w jednej klasie z Mickiewiczem uczył się Jan Czeczot, przyszły białoruski poeta i folklorysta. Światopogląd ich obu kształtował się pod wpływem środowiska. Przyszły wieszcz z pewnością od najmłodszych lat znał język białoruski tamtejszych chłopów. Wg badacza twórczości Mickiewicza – Aleha Łojki, prawdopodobnie przodkowie poety byli i czuli się Białorusinami, co zresztą byłoby całkowicie naturalne.

Bez Białorusi nie byłoby Mickiewicza?

Właśnie, Aleh Łojka uważa, że „bez Białorusi nie byłoby Mickiewicza albo byłby on kimś innym, najpewniej kimś mniejszego kalibru". „Białoruś – kraj gdzie Mickiewicz urodził się. Nowogródczyzna, to ziemia gdzie wychowywał się on i rósł. Także pierwsza nauka u nowogrodzkich dominikanów miała miejsce w Białorusi... My nie białorutenizujemy Mickiewicza, lecz po prostu stwierdzamy jego przynależność do Białorusi jako takiej, do białoruskiego narodu, kultury, literatury i historii... „Litwinizm" – to historyczny etap białoruskości, mutacja białoruskości pod wpływem polonizacji... miara białoruskości w jej specyficznej niezwykłości". Aleh Łojka pisał, że „wielki polski poeta pozostaje w jego świadomości nie tylko jako twórca arcydzieł, ale jako krajan oczarowany Białą Rusią, jej folklorem, źródlano-czystą duszą. Przestrzeń myśli

i uczuć poety bezwiednie splata się ze stronami mego dzieciństwa, napełnia się znajomymi dźwiękami, echem, pieśnią i matczyną baśnią. Właśnie tu zdarzył się cud poezji Mickiewicza".

Na pytanie – kim dla niego jest Adam Mickiewicz, znakomity poeta białoruski – Ryhor Baradulin odpowiedział: „Jest to postać unikatowa... dla mnie jest poetą zrodzonym przez ziemię białoruską. Mickiewicz spalił swe pierwsze wiersze po białorusku. Możliwe, że ja trochę przesadzam, ale powiem tak: Mickiewicz to białoruski poeta, chociaż jego wiersze są napisane po polsku. Jego postrzeganie świata, jego charakter są białoruskie... Powracałem do jego twórczości wiele razy, bo nie sposób ogarnąć ją w jeden raz. W jego liryce i balladach jest uduchowienie ojczystej ziemi i jej przyrody. Kiedy czytasz Mickiewicza, to czujesz się Białorusinem". Inny poeta – Nił Hilewicz w swym „Sonecie na cześć Adama Mickiewicza" napisał, że „jakkolwiek piórem swym przysłużył się on chwale Polski, to odwdzięczył się także krainie swego pochodzenia będąc jej wspaniałym piewcą".

Więc dlaczego Mickiewicz nie pisał po białorusku?

To, że Mickiewicz znał język zarówno białoruski jak i rosyjski – nie ulega wątpliwości. „Ze wszystkich słowiańskich narodów, Rusini, to znaczy chłopi Pińskiej, częściowo Mińskiej i Grodzieńskiej guberni, zachowali najwięcej ogólnosłowiańskich cech... W ich pieśniach i baśniach jest wszystko... „Statut Litewski" jest napisany w ich języku, najbardziej melodyjnym i najmniej zmienionym ze wszystkich języków słowiańskich" – tak wysoko Mickiewicz oceniał język białoruski podczas swych wykładów w Paryżu. Badacze jego twórczości znaleźli w samym „Panu Tadeuszu" około 30 białorusizmów. Jak powiedział dyrektor Muzeum Adama Mickiewicza w Nowogródku Mikoła Hajba, poecie zarzucano „psucie" polszczyzny „prowincjonalizmami", jednak Mickiewicz odpowiadał, że używa ich świadomie i celowo.

Skoro Mickiewicz wykorzystywał miejscowe narzecze, skoro znał język prostego ludu, skoro kochał swoją „małą Ojczyznę", to dlaczego nie pisał po białorusku? To, że w Szwajcarii rzekomo odnaleziono wiersz Mickiewicza po białorusku, to jedynie hipoteza. To, że podobno swe pierwsze wiersze po białorusku poeta spalił, także nie zostało dowiedzione. Według Mikoły Hajby, nie wykluczone, że przy bardziej sprzyjających okolicznościach, Mickiewicz pisałby również po białorusku, ale wówczas nie było ani białoruskich czytelników ani wydawców. Na początku XIX wieku niemal całe wykształcone społeczeństwo posługiwało się językiem polskim. W tym języku wykładano w powiatowych gimnazjach i klasztornych szkołach. Po polsku uczono chłopskie dzieci w szkółkach parafialnych. W latach 1810-1820 XIX wieku znaczącym centrum polskiej edukacji była Jezuicka Akademia w Połocku, którą ukończyło

wielu uczonych, pisarzy i artystów. Sytuacja zmieniła się w 1836 roku, kiedy to carskim dekretem zakazano wykładania po polsku w Witebskiej i Mohylowskiej guberniach. W pozostałych guberniach, nauczanie po polsku odbywało się aż do czasu powstania 1863 roku. Do tego czasu wykładowcy posługiwali się programami opracowanymi przez Komisję Edukacyjną w końcu XVIII wieku.
Być może, naszej uwadze umyka pewna obiektywna przyczyna mickiewiczowskiego niepisania po białorusku. W czasach wieszcza, dla poety tej miary to było zbyt wielkim wyzwaniem. Gdyby pisał po białorusku, to byłoby raczej zmaganie się z materiałem językowym niż twórczość, gdzie przynajmniej środki są już gotowe. Być może mają rację ci, którzy twierdzą, że poeta takiego formatu nie mógłby się spełnić po białorusku. Tak, to prawda, że w swoich listach Mickiewicz kilka razy użył pojęcia „Białoruś", „białoruski", ale Białoruś w obecnym kształcie i rozumieniu – nie istniała. Pojęcia „Białoruś', „białoruski" odnosiły się przeważnie do Witebskiej, Mohylowskiej i części Wileńskiej guberni. Jeżeli zaś chodzi o „Litwę", „litewski", to pod tymi pojęciami kryła się zamieszkała przez Białorusinów Grodzieńska, Mińska i część Wileńskiej guberni. Kilkadziesiąt lat później to rozgraniczenie wyjaśnił i upowszechnił Franciszak Bahuszewicz. Kiedy żył i tworzył Adam Mickiewicz, nie było także białoruskiej gramatyki. Ponadto, w XVIII i XIX wiekach, najbardziej wykształcona, oświecona oraz inteligencka warstwa społeczeństwa zamieszkująca tereny dzisiejszej Białorusi, uważała się za Polaków, rzadziej za Rosjan, stąd dzieła najbardziej uzdolnionych Białorusinów wzbogacały przeważnie polską kulturę.

Dlaczego Mickiewicz nie wspomina o Białorusinach?

W epilogu „Pana Tadeusza" Mickiewicz pisał:

„O, gdybym kiedy dożył tej pociechy,
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy,
Żeby wieśniaczki, kręcąc kołowrotki,
Gdy odśpiewają ulubione zwrotki
O tej dziewczynie, co tak grać lubiła,
Że przy skrzypeczkach gąski pogubiła,
O tej sierocie, co piękna jak zorze
Zaganiać gąski szła w wieczornej porze,
Gdyby też wzięły na koniec do ręki
Te księgi, proste jako ich piosenki!"

Skoro Mickiewicz pragnął, aby jego utwory trafiły „pod strzechy", to dlaczego w epopei zabrakło choćby wzmianki o chłopach – Białorusinach? Myślę, że z tego samego powodu, dla którego nie ma również Litwinów-Żmudzinów ani Tatarów, którzy

mieszkali w Nowogródku, bo tam istniał meczet. Prócz żołnierzy, nie ma tam również Rosjan, a powinni tam być choćby carscy urzędnicy. Jest tylko Żyd – Jankiel przedstawiony przez autora w nader pozytywnym świetle. Karczmarz jest człowiekiem uzdolnionym, a do tego – wielkim patriotą Polski. Ten mądry Żyd nawoływał skłóconą szlachtę do zgody, przynajmniej w sprawach wagi narodowej. Ukazując Jankiela jako przywiązanego do swych tradycji Żyda i jednocześnie – polskiego patriotę, Mickiewicz nie omieszkał wytknąć rodakom ich odwiecznej wady – antysemityzmu. Oto, dla przykładu, klucznik Gerwazy pogardliwie odnosił się do Jankiela i jego rad. Fakt, że w osobie Jankiela poeta tak pięknie przedstawił żydowstwo, natomiast pominął Białorusinów – jest dla mnie zagadką. Możliwe, że będąc na emigracji, Mickiewiczowi przyszli na myśl Żydzi, jako naród odwiecznych tułaczy. Być może, Mickiewicz darzył Żydów sympatią, albo wręcz ich podziwiał, że jako naród tułaczy, pozbawieni swej Ojczyzny, umieli oni wspaniale przystosować się do każdych warunków. Niewykluczone, że ta sympatia do Żydów wynikała z poczucia więzów krwi poety z tym narodem. Tak czy owak, to są jedynie przypuszczenia. Tym nie mniej, laureat Nagrody Nobla – Czesław Miłosz też zadaje pytania: „A dlaczego nie ma w epopei chłopów? A w jakim języku oni rozmawiali?

Według mnie, Mickiewicz napisał w swej epopei co chciał i jak chciał. Utwór napisał i wydał poza granicami Imperium Rosyjskiego, więc nie musiał się liczyć z carską cenzurą. (Ta natomiast dosięgła pierwszy białoruskojęzyczny przekład Dunina-Marcinkiewicza) Mickiewicz nazwał swój utwór „Szlachecka historia z 1811 – 1812 roku w dwunastu księgach wierszem". Poeta adresował swą epopeję nie do białoruskiego, ale polskiego czytelnika. Dlatego przedstawił nie chłopskie, lecz szlacheckie środowisko, bo akurat szlachta w największym stopniu uosabiała polski patriotyzm i wierność tradycji. Wybór okresu wojen napoleońskich także był uzasadniony, bo wojna z Rosją była szansą na wyzwolenie Polski z niewoli. Mickiewicz wyraźnie przedstawił się jako patriota i spadkobierca już nieistniejącego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zresztą, jedną z pierwszych stolic Księstwa był Nowogródek.

Tu przypomnial mi się epizod z 2003 roku. Wówczas, Sokrat Janowicz otrzymał z rąk prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego nagrodę imienia Andrzeja Drawicza. Członek jury, znany intelektualista i działacz społeczny – Jacek Kuroń w swym wystąpieniu uzasadnił wybór laureata nagrody w następujący sposób. „Jestem przekonany, że twórczość pisarza, poety, publicysty i wydawcy – Sokrata Janowicza, ma dla świadomości narodowej współczesnych Białorusinów, oraz dla sprawy zbliżenia Białorusinów i Polaków – wielkie znaczenie. Chcę podkreślić, że na białorusko-polskim pograniczu narodziło się i rodzi się wiele talentów. Wspomnę choćby o Adamie Mickiewiczu, dla którego białoruskie tradycje ludowe, były nadzwyczaj ważne. Rozpoczynając „Pana Tadeusza" od słów „Litwo, Ojczyzno moja", pisał on o całym Wielkim Księstwie

Litewskim, państwie, w którym administracja posługiwała się językiem białoruskim. Można śmiało powiedzieć, że dawne WKL było czymś w rodzaju zjednoczonej Europy, o której my obecnie marzymy, Europy wielu kultur i narodów" – mówił jeszcze przed wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej Jacek Kuroń.

Plusy wielokulturowości

Taką „małą Europą wielu kultur i narodów" było właśnie Wielkie Księstwo Litewskie. Niegdyś było to ogromne i potężne, wielonarodowe i wielokulturowe państwo. Zamieszkiwali tam, wedle dzisiejszego nazewnictwa: Białorusini, Ukraińcy, Litwini, Polacy, Żydzi i Tatarzy. Było to państwo, w którym przez dłuższy czas poganie żyli pospołu z prawosławnymi, katolikami, protestantami, żydami i muzułmanami. Wśród wielu języków, dłuższy czas dominował język starobiałoruski, który jednak stopniowo był rugowany przez łacinę i polszczyznę. Utworzenie federacyjnego państwa: Rzeczypospolitej Obojga Narodów (Unia Lubelska 1569 r) mimo iż z zachowaniem prawnej równości obydwu państw, wzmocniło polskie polityczno-kulturalne wpływy. Dysponując większą inicjatywą, Korona zaczęła prowadzić wielkomocarstwową politykę w stosunku do WKL. Mniejsza pod każdym względem Korona podporządkowała sobie większego, wschodniego partnera narzucając mu katolicyzm, język polski i polską kulturę. Wielu współczesnych Polaków pewnie nawet nie domyśla się, że magnackie i szlacheckie rody Radziwiłłów, Sapiehów, Potockich, Czartoryskich, Wiśniowieckich i Tyszkiewiczów, to byli niegdyś prawosławni litewsko-białoruscy bojarzy i szlachta. Mickiewicz był spolszczonym potomkiem Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jednak jest także przykładem tego, jak tamta zróżnicowana etniczno-wyznaniowa paleta była sprzyjającym gruntem dla rozwoju kultury zarówno duchowej jak i materialnej. Wielonarodowość, wielokulturowość, wielojęzyczność, to bogactwo kraju. Rzeczpospolita była najpotężniejsza wtedy, kiedy była federacyjnym państwem. (O tym także powinni pamiętać ci, którzy najgłośniej wykrzykują: „Polska dla Polaków").

Białoruś – Ojczyzną znakomitości

Niegdyś Józef Piłsudski wypowiedział znamienne i często cytowane słowa: „Polska jest jak ten obwarzanek; wszystko co w niej najlepsze jest na kresach, natomiast w środku – pustka". Ja osobiście, poczynając z lat szkolnych, często zadawałem sobie pytanie; „a dlaczego najwięksi, najsławniejsi Polacy urodzili się i żyli nie w centralnej Polsce, ale na Wschodzie?" Wręczając wspomnianą wyżej nagrodę Sokratowi Janowiczowi prezydent Kwaśniewski również wspomniał, że ziemia białoruska dała Polsce takich ludzi jak Kościuszko i Mickiewicz. Ale czyż tylko ich?

W roku 2016, amerykańscy uczeni z Technologicznego Instytutu Massachusetts w Bostonie stworzyli bazę „najbardziej znanych ludzi w historii". W spisie znalazły się 32 osoby pochodzące z terenów obecnej Białorusi. Na pierwszym miejscu wśród nich znalazł się właśnie Mickiewicz, ale prócz niego Białoruś dała światu innych wybitnych naukowców, działaczy, pisarzy, artystów oraz tych, którzy zasłynęli w innych dziedzinach życia wzbogacając kulturę innych krajów. Z Białorusi w szczególności pochodziło 18 ludzi, którzy zapisali się w historii Izraela i jednocześnie – świata: Mark Chagall, Szymon Peres, pierwszy prezydent Izraela – Chaim Weizman, premier Icchak Shamir. Białorusin z Homelszczyzny – Andrej Hramyka przez 28 lat kierował sowieckim MZS-em. Pierwsza kosmonautka – Walancina Cieraszkowa także pochodziła z Białorusi. Jednak chyba w największym stopniu ziemia białoruska wzbogaciła Polskę dając jej: króla Poniatowskiego a następnie Kościuszkę, pisarzy: Niemcewicza, Naruszewicza, Karpińskiego, Kraszewskiego, Kapuścińskiego, ojca polskiego teatru – Bohomolca, kompozytorów Moniuszkę i Ogińskiego. Adama Maldzis w swej książce „Twórcze partnerstwo: białorusko-polskie więzi literackie" (1966) wymienia także przykłady Polaków, którzy pozytywnie wpłynęli na kulturę białoruską. Rzeczywiście, w I-ej połowie XIX wieku polscy uczeni zaczęli systematycznie badać przeszłość narodu białoruskiego, jego język, folklor i literaturę. Bodaj jako pierwszy o odrębności Białorusi i narodu białoruskiego pisał znany lingwista, autor słownika języka polskiego – Samuel Linde.

Tym niemniej uważam, że Białoruś dała światu, a zwłaszcza sąsiadom, dużo więcej niż od nich otrzymała. Rozdała ona swe talenty raczej mimo woli, raczej wskutek obiektywnych przesłanek, aniżeli w przypływie szczodrobliwości. Przez stulecia nie mając własnego państwa narodowego, Białorusini pracowali na rzecz ciągle nowych gospodarzy. Nie mając możliwości przysłużyć się własnemu narodowi, nie mając prawa nawet zwać się narodem, Białorusini rozdali swe największe skarby, owoce pracy rąk i umysłu innym krajom i narodom. W rezultacie mamy „Litwo, Ojczyzno moja" zamiast „Białoruś, Ojczyzno moja". Kto mądry, ten wie dlaczego tak się stało.

Konstanty Bondaruk
Wasilków, sierpień 2017





ADAM MICKIEWICZ
(WEDŁUG MEDALIONU DAVIDA).

źródło: Biblioteka Narodowa / polona.pl
[Poezye Adama Mickiewicza. T. 5] t. 1, Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie: historja szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem.

Адам Міцкевіч

Пан Тадэвуш

фрагмент

Быліца першая „Гаспадарка”



Перакдад з польскай

Баніслаў Тарашкевіч

Быліца першая
ГАСПАДАРКА

ЗМЕСТ:

Паніч варочаецца дамоў. – Першае спатканне ў святліцы, другое пры стале. – Важная навука Суддзі аб ветласці. – Падкаморага палітычныя ўвагі аб модах. – Пачатак споркі пра Курту і Сакала. – Жальбы Войскага. – Апошні Возны трыбунала[1]. – Узгляд на тагачасны палітычны стан Літвы і Еўропы.

Радзіма Літва[2]! Як здароўе, так ты, дарагая;
як шмат цябе трэба цаніць, толькі той і спазнае,
хто страціў цябе. Ўсю красу тваю бачу дзіўную
й сягоння апісваю, бо па табе я сумую.

Паненка, што Ясну бароніш гару Чанстаховы
і свеціш у Вострай у Браме[3], што горад замковы
бароніш Навагрудскі з верным ягоным жа людам!
Вось так, як мяне да здароўя вярнула ты цудам
(тады, як ад плакаўшай маці табе пад апеку
я ахвяраваны, падняў амярцвелу павеку
і зараз жа мог да святыняў тваіх да парогу
йсці пешкі, за вернута жыцце падзякаваць богу)[4],

1 Трыбунал – суд апошняй інстанцыі, устаноўлены ў Рэчы Паспалітай у 1570 г. для Вялікапольшчы (г. Пётркаў) і Малапольшчы (г. Люблін). Па гэтаму ўзору з 1581 г. у Вялікім княстве Літоўскім дзейнічаў свой трыбунал, які па чарзе засядаў у Вільні і Гродна. Пасада вознага далей у каментарыях ахарактарызавана самім паэтам.

2 Літвой Міцкевіч называе ў адпаведнасці з тагачаснай традыцыяй таксама сваю родную Навагрудчыну, якая ўваходзіла раней у склад Вялікага княства Літоўскага.

3 Усе ў Польшчы ведаюць цудоўны абраз святой дзевы на Яснай Гары ў Чанстахове. У Літве слывуць цудамі абразы святой дзевы Астрабрамскай у Вільні, Замкавай – у Навагрудку, а таксама Жыровіцкай і Барунскай (А. М.).

4 Міцкевіч расказваў свайму сябру А. Адынцу, як ён у дзяцінстве „выкупіўся з акна і не падаваў прыкмет жыцця”, пакуль маці не „даручыла” яго „літасці” Замкавай святой дзевы ў Навагрудку.

так нас ты цудоўна павернеш пад родны блакіты...[5]
Тым часам душу маю стужану перанясі ты
да ўзгоркаў лясных, да зялёных лугоў травяністых,
шырокіх пры сіняга Нёмана водах бруістых,
да гэтых палёў самым розным збожжам маляваных,
пшаніцай залочаных, жытам найбольш пасрабраных;
туды, дзе, як бурштын, свірэпка, дзе грэчка бяленька,
як снег, дзе ружовіцца дзятліна, моў бы паненка,
а ўсё спавіваюць зялёныя межаў істужкі,
ды зрэдку на межах сядзяць там ціхія ігрушкі.

Паміжы такімі палямі калісь, пры ручаі,
на ўзгорку лагодным такім, у бярозавым гаі
стаяў падмураваны двор, хоць кругом дзераўляны[6];
аж зводдаль свяціліся сцены яго пабяляны,
бялейшыя тым, што ад зелені цёмнай адбіты,
ад топаляў, добрай увосень ад ветру зашчыты.
Той дом невялікі, ды чысты наўкола і ўсюды;
вялізна гумно, а пры ім тры стагі, быццам буды,
дабра, што пад стрэхі ў тарпы утаўпіцца не можа.
Відаць, што ваколіца дужа багата на збожжа,
й відно з ліку копак, што свецяць так густа, як зоркі,
ушыркі і ўдоўжкі, і з ліку плугоў каля воркі,
плугоў, уздымаўшых папар шырачэнны так рана
зямлі чарназёмнай, хіба ж прыналежнай да пана,
упраўленай добра на лад агароджаных градак:
што ў доме у гэтым дастатак жыве і парадак.
А брама, расчынена насцеж, праходнаму весце,
што кожнага просяць у госці, папіць і паесці.

5 Міцкевіч верыў у хуткае вяртанне палітычных эмігрантаў, да якіх належаў і сам, на вызваленую радзіму (знамянальна, што ў гэтым радку першапачатковае „мяне” ў канчатковым варыянце было заменена на „нас”), спадзяваўся, што неўзабаве ў Еўропе адбудзецца вялікі палітычны пераварот. Але ўжо ў час напісання паэмы гэта вера прымала містычную, месіяніcцкую афарбоўку. Падзеі ўскладаліся на „цудоўнае” ўмяшанне ў ходу гісторыі нябеснай наканаванасці.

6 Падзеі ў паэме адбываюцца ў Сапліцове, шляхецкім двары, які, паводле адных даследчыкаў, нагадвае Чомбраў, дзе нарадзілася маці паэта, паводле другіх, тут выкарыстаны рэаліі шляхецкага засценка Сапліцы, які знаходзіўся непадалёку ад Завосся і Туганавіч (тапаграфія ў паэме зменена). Мясціны, названыя ў „Пане Тадэвушы”, у пераважнай большасці існуюць (або існавалі) на Нанагрудчыне.

Якраз во й заехаў у браму панок маладзенькі
й, абегшы падвор'е, скруціў аж пад ганку ступенькі.
З ваза сабе вылез, а коні, пакінуты самі,
шчыпаючы траўку, паволі цягнулі да брамы.
Пусцютка у доме, бо дзверы ад ганку замкнуты
зашчэпкамі, й тыя зашчэпкі калком ператкнуты.

Панок жа не бег на хвальварак, каб слуг запытаці:
раз-два – адчыніў, уляцеў, каб той дом прывітаці.
Даўно ўжо не бачыў яго, бо ў далёкім жа месце
навукі канчаў і канца дачакаўся нарэшце.
Ўляцеўшы, ён прагна кідае пагляды на сцены
і чула вітае старэнькіх знаёмых, нязменных.
Абоі і спраты старыя у кожным кавалку,
усё, чым любіў забаўляцца ад самага малку,
ды толькі паменшалі бытта і крышку збрыдчэлі.
Таксама й партрэты старыя на сценах віселі:
Касцюшка ў чамарцы кракоўскай[7], як жыў, выступае,
з вачыма, у неба паднятымі, меч свой трымае
аберуч; бо ім прысягаў ён народ ратаваці
і трох акупантаў магутных із Польшчы прагнаці
ці пасці самому на меч. Дальш у польскай апраце
сядзіць там Райтан[8] і труднуе па вольнасці страце,
трымаючы нож у руцэ з гастрыём каля лона,
а кнігі прад ім – то „Федон"[9] і пра жыцце Катона[10].
Ясінскі[11], прыгожы юнак, хоць пахмурны, як трупны,

7 Галоўны герой названы Тадэвушам у гонар Касцюшкі. Чамарка – верхняя мужчынская вопратка, якую насілі сяляне ў Польшчы.

8 Райтан Тадэвуш – пасол у сойм з Навагрудскага ваяводства, пратэставаў проці раздзелу Польшчы і закончыў жыццё самагубствам (Б. Т.).

9 „Федон" – названне твора грэчаскага філосафа Платона аб несмяротнасці душы (Б. Т.).

10 Катон – надта заўзяты рымлянін; не хочучы здацца на ласку ворагаў, закончыў жыццё самагубствам. Пра жыццё Катона пісаў Цыцэрон, вядомы аўтар (Б. Т.). На самай справе на карціне, якая апісаная ў гэтай сцэне, Райтан паказаны з кнігай „Жыццё Катона" грэчаскага гісторыка Плутарха.

11 Ясінскі Якуб – польскі паэт-якабінец, паплечнік Т. Касцюшкі, адзін з арганізатараў паўстання 1794 г. у Літве і Беларусі.

а побач Карсак[12] з ім, таварыш яго неадступны,
стаяць на акопах, сякуць маскалёў[13] без развагі
у цэлыя кучы, наўкола ж пажар ужо Прагі[14].
А нават пазнаў і гадзіннік стары курантовы,
што ў шафцы драўлянай стаяў пры ўваходзе альковы[15],
і рады, як малец, пацяг матузочкам праз дзюрку,
пачуць каб Дамброўскага мілу старую мазурку[16].

Бягма ён шукаў між пакояў святліцу дзяціну,
дзе рос ён маленькі, што дзесяць гадкоў як пакінуў.
Ўвайшоў, адступіўся, кружыў там здумлсёныя вочы
па сценах: то ж гэта няйначай – пакойчык жаночы[17].
Да хто ж бы тут жыў? Стары дзядзька не быў і жанаты,
а цётка жыла ў Пецярбурзе, сталіцай занята.
Не быў то пакой ахмістрыні? Чаму фартэп'яна?
І ноты і кніжкі; усенечка параскідана
нядбана, бязладна – такі непарадак, то й міла:
відаць, не старая то ручанька ўсё нарабіла!
Была тут сукенка, з калка, каб адзецiся, знята
нядаўна й на поручнях крэсла свабодна распята;
на вокнах вазончыкі, розны пахучыя зёлкі,
геранія, гожа ляўконія, астры, фіёлкі.
А стаў падарожны ў ванне, дык і тамака дзіва:
у садзе, дзе некалі толькі лапух і крапіва

12 Карсак Тадэвуш – віленскі земскі суддзя, удзельнік паўстання 1794 г.

13 Тут і далей слова „маскаль" ужываецца Міцкевічам у значэнні „прадстаўнік царскай улады", „салдат царскай арміі". Да рускага ж народа паэт адносіўся з вялікай павагай і сімпатыяй, аб чым сведчыць хаця б вобраз Рыкава ў „Пане Тадэвушы".

14 Прага – прадмесце Варшавы. Абараняючы яго ад царскіх войск, у 1794 г. тут загінулі згаданыя вышэй Я. Ясінскі і Т. Карсак.

15 Алькова – спальня, ніша для ложка.

16 Дамброўскі Ян Генрык – вядомы дзеяч польскага нацыянальна-вызваленчага руху. Мазурка Дамброўскага – песня, якую ў 1707 г. склаў для яго легіёнаў Юзаф Выбіцкі. Потым стала нацыянальным гімнам Польшчы.

17 Тамаш Зан, адзін з сяброў паэта, сцвярджаў, што ў сцэне, калі Тадэвуш выпадкова трапляе ў дзявочы пакойчык Зосі, Міцкевіч выкарыстаў свае юнацкія ўражанні ад першага прыезду ў Туганавічы на Навагрудчыне, дзе таксама памылкова зайшоў у пакой сваёй будучай нарачонай Марылі Верашчака.

раслі, быў гародчык, дарожкамі складна пацяты,
паўнюткі букетаў травы і ангельскае мяты.
Платочак малюсенькі, хітра павязаны з дужак;
стакроткаў ірдзеўся рад яркіх бліскучых істужак.
Відацца, што свежа па градках было палівана,
і поўна вады йшчэ стаяла начынне бляшана,
ды толькі гародніцы ўжо анідзе не відацца.
Во толькі што вышла; не кончылі йшчэ калыхацца
варотцы папхнуты; відаць невялічкае ножкі
сляды на пясочку, ды без чаравік і панчошкі.
На дробным пясочку, сухуткім і белым, як снегу,
выразны, хоць лёгкі слядок; адгадаем, што ў бегу
у шпаркім ад нечыяй дробненькай ножкі застаўся,
ад нечыяй, хто, летучы, чуць зямлі дакранаўся.

Стаяў у вакно падарожны, глядзеў задумёны
і дыхаў ад кветак павеі наздзіў дабравонны;
аж тварам сваім на кусты фіялковы схіліўся,
вачыма цікавымі й думкай па сценах насіўся,
спыніўся ізноў на слядох і не мог дагадацца,
чые то жаночыя ножкі й адкуль маглі ўзяцца.
Прыпадкам ён вочы падняў, аж прад ім пры баркане
дзяўчына стаіць маладая. На гібенькім стане
да грудкаў адно яе белая вопратка крые,
відацца ж адслонены плечыкі й лабудздзя[18] шыя.
Літвінка у строі такім прахаджаецца зрання,
ды толькі у хаце, й баіцца з мужчынам спаткання;
таму свае грудкі рукамі закрыла паненка,
каб тое схаваці, чаго не схавала сукенка.
Яе валаскі неразвіты, ў малы вузялочкі
пакручаны й схованы ў дробныя белы стручочкі,
галоўку наздзіў харашылі: ад бліску ад сонца
свяціліся так, як карона святых на іконцы.
А твару відаць не было. Бо звярнуўшыся ў поле,
вачыма кагосьці шукала далёка у далі;
угледзела, пляснула ў рукі й зайшлася ад смеху

18 Лабудздзя – лебядзіная.

ды раптам, як белая птушка, з баркану ў паспеху
сарвалася й лётам гародам, праз кветную градку,
платы ўзляцела на гібку дашчаную кладку,
прыпёрту к сцяне. Не паспеў аглянуцца ў здзіўленні:
яна праз вакно, як бы месяца тыя праменні,
раптоўна і ціха, і лёгка ў пакой уляцела.
З прыпеўкай сукенку хапіла, да люстра хацела,
аж раптам – хлапец! Дык із рук яе сукня упала,
і з тварам, ад страху і дзіву збялеўшым, стаяла
дзяўчына. Хлапец загарэўся ж чырвенню на твары,
во так, як ад ранняй заранкі чырвеняцца хмары.
Ён вочы заплюшчыў стыдліва, рукой прысланіўся,
хацеў штось сказаць, перапрашаваць; толькі скланіўся
й падаўся назад. І ускрыкнула дзеўка балюча,
вось так, як дзіця, што спалохана, ў сне – нерашуча;
спалохаўся й госць і зірнуў, аж яе ані духу.
Выходзіў змяшаны, і білася сэрца у руху
гвалтоўным, а сам ён не ведаў, ці меў то смяяцца
з такога спаткання, ці цешыцца мо', ці стыдацца.

Тым часам ужо спахапіліся й на фальварку,
пры браме пабачыўшы тую гасціную парку.
Ўжо коней забралі у стайню, і добра ім дана
аброку і сена, як трэба у добрага пана.
Суддзя не любіў бо ніколі на новую моду
гасціныя коні к жыдам адсылаць у гасподу.
Хоць слугі й не вышлі, ды толькі не думай німала,
што бытта у доме Суддзі і служылі нядбала[19];

19 Царскі ўрад у здабытых землях ніколі адразу не разбурае правы і грамадзянскія ўстановы, але паволі падкопвае і падточвае іх указамі. У Маларасіі, напрыклад, аж да апошніх часоў прытрымліваліся Літоўскага Статута, які быў адменены ўказам. Літве пакінулі ўсю даўнейшую сістэму грамадзянскіх і крымінальных судоў. Таму па-ранейшаму тут выбіраюцца земскія і гарадскія суддзі ў паветах і галоўныя суддзі ў губернях. Але паколькі апеляцыі скіроўваюцца ў Пецярбург, у многія інстанцыі розных ступеней, таму ў мясцовых судоў засталася толькі цень даўнейшай традыцыйнай павагі (А. М.).

чакаюць жа слугі, пакуль то пап Войскі ўбярэцца[20],
бо ён загадаў, што вячэра за домам даецца.
Ён пана самога у доме цяпер заступае,
ў ягону адсутнасць гасцей забаўляе, прымае,
(далёкі бо панскі то родзіч і прыяцель дому).
Пазнаўшы гасця, ён да хаты садзіў пакрыёму;
не хочучы выйсці у ткацкім сваім пудармане[21],
надзеў як мага найхутчэй жа святочнае ўбранне,
ад рання ужо прыгатована: добра бо ведаў,
што будзе нямала гасцей і вяліка бяседа.

Пан Войскі здалёку пазнаў падарожнага тога
і з крыкам давай абнімаць, цалаваць маладога.
Пайшла памяшаная хуткая гутарка-мова,
што колькігадовы падзеі замкнуці у слове
хацела б – каротка, ды зблытана: рад запытанняў,
усклічнікаў, новых уздыхаў ды йзноў прывітанняў.
Як Войскі даволі ужо навітаў, папытаўся,
ў канцы тагадзейныя дзеі сказаць абяцаўся.

„Ну, добра, Тадэвуш (бо так называўся хлапчына,
а даць жа імя Касцюшкова такая прычына,
што, знача, у часе вайны Касцюшкоўскай радзіўся),
дык добра, Тадэвуш каханенькі, ты прылучыўся
дадому, якраз як паненак мы маем тут веле[22],
бо дзядзька плануе табе ужо справіць вяселле;
а ё з чаго выбраць; у нас і таварыства лічна[23]

20 Войскі (tribunus) бываў калісь апекуном жанок і дзяцей шляхты ў часе паспалітага рушэння. Здаўна ўжо гэты ўрад без абавязкаў зрабіўся тытулярны. У Літве звычайна паважаным асобам дзеля ветласці даецца нейкі стары тытул, які ўжываннем упраўляецца. Імянуюць, прыкладам, суседзі свайго прыяцеля абозным, стольнікам або падчашым спачатку толькі ў гутарках і ў карэспандэнцыі, а затым ужо і ў актах урадавых. Расійскі ўрад забараняў падобных тытулаў і стараўся іх асмяшыць, а на іх месца ўвесці тытулаванне паводле рангаў сваёй іерархіі, да якой літвіны дагэтуль маюць вялікую неахвоту (А. М., Б. Т.).

21 Пударман, пударманталь – балахон палатняны ад пылу (Б. Т.).

22 Веле (польск.) – многа.

23 Лічна (польск.) – шматлікае.

збіраецца гэтымі днямі на суд пагранічны[24],
каб з Графам пакончыць старую няскончану спорку;
пан Граф гэтаксама прыедзе у двор наш на зборку;
з сям'ёй Падкаморы[25] прыехаў судзіць у працэсе.
Ну, моладзь пайшла забаўляціся стрэльбай у лесе;
усе ж вун старыя й жанчыны жніво аглядаюць
пад лесам і тамака пэўне на моладзь чакаюць.
Хадзем, калі хочаш спаткаць недалёка ад брамы
там дзядзьку свайго, падкаморых і важныя дамы".

Пан Войскі з Тадэем ідуць аж пад лес той дарогай;
ім нагаварыцца даволі дык проста не змога.
А сонца на бераг нябесны ужо дахадзіла;
хоць меней, ды неяк шырэй, як уводні, свяціла;
усё счарванёна, як твар той здаровы, чырвоны
у гаспадара, што, закончыўшы дзень свой працоўны,
ідзе на спачынак. Ўжо сонечны круг прамяністы
спускаецца зверху на бор, і змярканне імглiста
вярховіны дрэў, галіны цямном напаўняе
ды ўсенечкі лес як бы вяжа ў вадно і злівае;
і бор зачарнеўся на від аграмнястага гмаху,
а сонца над ім, як пажар той чырвоны на даху.
І раптам запала; йшчэ раз паміж дрэваў зірнула,
як свечка праз шпаркі ваконных заслонаў бліснула
і згасла. Адразу пры збожжы сярпы, грамадою
звінеўшыя, й граблі, ў лугох што ішлі чарадою,
заціхлі і сталі: канец ужо працы і годзе,
ад пана Суддзі загадана канчаць пры заходзе.
„Пан свету сам ведае, колькі на працу патрэба;
як сонца, ягоны работнік, зыходзе ўжо з неба,
тады й земляніну[26] пара уступіціся з поля".

24 Пагранічны (падкаморскі) суд разглядаў спрэчныя справы, звязаныя з межамі землеўладанняў. На чале пагранічнага суда стаяў (да 1810 г.) падкаморы.

25 Падкаморы, калісь высокі і важны ўрадовец, princeps nobilis, пад расійскім урадам зрабіўся толькі тытулярным. Судзіў яшчэ часамі гранічныя справы, але ў канцы і гэта права страціў. Цяпер заступае часам маршалка і назначае каморнікаў, знача павятовых землямераў (А. М., Б. Т.).

26 Землянін – земляроб.

Любіў так казаці Суддзя, а ягоная воля
таксама была й аканому пачціваму свята;
бо нават вазы, у якія ўжо складаці пачата,
ідуць з недаложаным жытам сабе ў прыгуменне,
і рады валы, што так лёгка: шчасліва здарэнне!

А з лесу вярталісь паны: хоць вясёлы – ў парадку!
Наперадзе дзеці з дазорцам[27], казаў бы, у статку;
за імі Суддзя з паважанаю Падкамарынай,
а побач і сам Падкаморы з усенькай радзінай;
паненкі ступалі за старшымі, моладзь жа збоку;
паненкі прад хлопцамі йшлі на якія паўкроку
(бо так выпадае). Ніхто не казаў аб парадку,
ні дам, ні мужчынаў не ставіў, а йшло усё гладка,
бо кожны парадку тады пільнаваў мімаволі:
Суддзя абычай старасвецкі трымаў і ніколі
на то б не дазволіў, каб хібілі нейкага ўзгляду
для веку, ўраджэння ці розуму альбо ураду.
„Тым ладам, – казаў ён, – дамы і народы ўзрастаюць,
з ягоным упадкам дамы і народы шчазаюць".
Таму да парадку прывыкшы ўсе хатнія, й кожны
прыезны там госць ці радня, ці чужы, падарожны,
як толькі адведаў Суддзю і забавіўся мала,
прымаў абычаі, якімі усенька дышала.

З пляменнікам коратка дзядзькі было прывітанне:
руку сваю даў ён Тадэю для пацалавання
і, пацалаваўшы ў шчаку, паздаровіў прыкладна;
хоць мала з ім гутарыў, – дзеля гасцей бо няскладна –
відацца са слёзаў было, што адлётам кантуша[28]
ён жвава абцёр, як жа моцна любіў Тадавуша!

А следам за панам да хаты усё адным разам:
і з пасбішч, і з поля, і з бору, як нейкім наказам.

27 Дазорца (польск.) – сторож, у гэтым кантэксце – гувернёр.

28 Кантуш (кунтуш) – багаты ўбор польскіх паноў, пераняты імі ад венграў пры каралі Баторыі (Б. Т.).

У вуліцы стала авечак таўчэцца з бляяннем
пад хмараю пылу; за імі ж ідзе з разважаннем
тырольскае стада кароў і званочкамі звоне,
а далей з пакосаў нясуцца іржучыя коні.
Усё гэта рвецца да студні, дзе жораў драўляны
скрыпіць і ў карыта ўлівае напітак жаданы.

Суддзя, хоць і стружданы дужа й гасцьмі быў заняты,
павіннасць сваю гаспадарскую поўніў заўзята:
пры студні ён сам. Гаспадар бо як з вечара гляне,
то бача найлепей жывёлу, ў якім яна стане;
дазору ж такога ніколі слугам не даруча,
бо то ж гаспадарскае вока каня добра туча.

А Войскі і Возны[29] Пратазы са свечкамі ў сені
стаялі й гамонку вялі, ды крыху ў скалачэнні;
ў нябытнасць бо Войскага Возны узяў пакрыёму
й сказаў, каб з вячэрай сталы павынашываць з дому
й паставіць хутчэй як мага пасяродку замчышча,
якога відацца было аж пад лесам звалішча.
Нашто пераносіны гэтыя? Войскі крывіўся
й Суддзю перапрошываў; той, хоць не мала здзівіўся,
ды – сталася, позна! што зробіш цяпер, чалавеча?
Гасцей перапросіш і мусіш павесці ў пустэчу!
Дарогаю Возны Суддзі безупынна тлумачыў,
чаму ён устройства і панскі загад перайначыў:
няма у дварэ аніводнай абшырнай святліцы,
дзе столькі гасцей паважаных магло бы змясціцца;
у замку ж вялікія, добра захованы сені,
сцяна хоць і лопнуўшы, але цалюткі скляпенні;
што вокны без шыбаў, улетку зусім то не шкодна,
а блізкасць скляпоў, то для чэлядзі будзе выгодна...
Даводзячы, ўсё ён міргаў да Суддзі; з яго міны
відалася: меў ён і таіў важнейшы прычыны.

29 Возны або генерал, выбраны трыбунальскай альбо судовай пастановай з аседлай шляхты, раз носіў позвы, абвяшчаў уводзіны, рабіў меснае дазнанне і г. д. Звычайна дробная шляхта настаўлялася на гэты ўрад (А. М., Б. Т.).

Той замак шагоў дваццаць сотняў стаяў па-за домам,
паказны будоўляй, паважны вялізным агромам.
А спадчына гэта старое фамільы Гарэшкаў[30].
Сам вотчын прапаўшы у часе краёвых замешкаў;
майно ўсё дазвання знiстожылi ўраду секвестры[31],
бязладнасць апекі, суды і аплаты палестры[32];
крыху дасталося з таго для радні па кудзелі[33],
крэдытарам рэшта пайшла за даўгі пры раздзеле.
А замку ніхто не хацеў, бо ў шляхоцкім то стане
і грудна лажыць такі кошт на яго утрыманне.
Ды Графіч, радня хоць далёка Гарэшкаў, багаты
сусед, калі вышаў з апекі, паніч дзіўнаваты,
муры спадабаў, як вярнуўся сюды з падарожы
бо, кажа, гатыцкае архітэктуры, харошы;
дармо што Суддзя з дакументам праконаваў потым,
што той архітэктар быў віленскім майстрам, не готам.
Даволі, што Графу ўсхацелася замку. Й старому
Суддзі зажадалася тое ж, чаму – невядома.
Цягаліся ў земстве, ў галоўным судзе – ну, бязмерне –
ў сенаце, ізноў жа у земстве, а ўрэшце ў губерні;
ў канцы, пасля коштаў страшэнных і ўказаў шматлічных
вярнулася справа ізноў да судоў пагранічных.
А праўду казаў жа той Возны, што сені замковы
і прошаных змесціць гасцей і палестру судову:
вялізныя, як рэфектар[34], на філярах скляпенне
харошае выпукла пнецца, падлога з камення
і чыстыя сцены, хоць жаднай аздобы не мелі.
Наўкола аленнія й сарнія рогі стрычэлі

30 Існуюць меркаванні, што, апісваючы даўні замак Гарэшкаў, Міцкевіч апісаў Мірскі замак. Гарэшка – беларуская форма польскага прозвішча Ажэшка. З Ажэшкамі Міцкевічаў звязвала дальняе сваяцтва.

31 Секвестр – канфіскацыя маёмасці.

32 Палестра – адвакаты, судовыя чыноўнікі.

33 Па кудзелі – сваяцтва па маці (у адрозненне ад сваяцтва па мячу – па бацьку).

34 Рэфектар – абедзенная зала ў кляштары.

з надпісамі, дзе і калі кожны звер быў здабыты;
і тут паляўнічых гербоўныя клейнаты[35] рыты
ці рэзаны, й выпісак кожны стаіць паіменні;
Гарэшкавы ж герб, той Паўкозіч[36], свяціў на скляпенні.

Ў парадку ўвайшлі: сталі колам; цішэй разгаворы;
вышэйшае месца заняў за сталом Падкаморы;
такі яму гонар і з веку і ўраду належа,
йдучы, усё кланяўся дамам, старым, маладзежы.
Пры ім жа квастар[37], а Суддзя пры ксяндзу барнадыне;
кароткія пацеры той злапатаў па лаціне;
мужчынам гарэлку далі; тады ўсе пасядалі
і жвава ды моўчкі смачны халадзец засцябалі.

Тадэвушка, хоць маладзік, за гасця ж уважаны,
пасаджан высока пры Ягамосці, дзе дамы;
а побач між ім і Суддзёю адно засталося
пустое там месца, казаў бы, чакала кагосьці.
На гэтае месца й на дзверы і дзядзька ўглядаўся
не раз, і відаць, што кагосьці чакаў, дамагаўся.
Тадэвуш няўхільна сачыў за ягоным узрокам:
на дзверы, на месца пустое, маўляў, пад урокам.
І дзіўная справа! Наўкола сядзелі паненкі,
што смела здаволіць маглі б каралевіча зрэнкі,
усе радавіты, ды кожна прыгожа і складна,
а ён спаглядае туды, дзе няма ані жаднай.
Загадка! – а моладзь жа любе загадушкі гэткі.
Рассеяны так, да прыгожай сваёй да суседкі
сказаў колькі словаў тыкеле[38], да Падкамаранкі;
не мене талеркаў і не налівае ёй шклянкі,
суседніх паненак не баве ён гутаркай ветлай,

35 Гербоўныя клейноты – выявы родавых гербаў.

36 Паўкозіч – казярог. На гербе Гарэшкаў – галава асла на чырвоным фоне, а над шчытом герба (у выглядзе шлема) – палавіпа казы.

37 Квастар – збірае квэсту, г. з. педаянкі на манастыр; барнадын – манах бернардынскага ордэна (Б. Т.).

38 Тыкеле – толькі; ужываецца рэдка, паміж іншым у Фр. Багушэвіча (Б. Т.).

сталічну навуку сваю паказаць каб прыметнай.
Адно толькі месца пустое яго прыцягае...
Ужо не пустое, бо думкі хлапцоўскі трымае.
Па месцы тым сотні дагадак скікае ў натузе,
як жабкі па буйным дажджы на самотным дзе лузе.
Між імі адна каралюе там постаць дзяўчыны,
бы возера ясна лілея ў пагодны гадзіны.

Далі ужо трэцюю страву. А пан Падкаморы,
падліўшы віна пару капляў дачцэ сваёй Рожы
й папхнуўшы к малодшай з талеркай бліжэй агурочкі,
сказаў: „Мушу я вам служыць, мае панначкі дочкі,
хоць бацька, стары і няўдалы". Адразу, як батам[39]
падсцёбнуты, хлопцы падскочылі й служаць дзяўчатам.
Суддзя ж тады, збоку ўзірнуўшыся на Тадавуша
і важна паправіўшы крышку адлёты кантуша,
падліў сабе венгрыну[40] й кажа: „Мы новым звычаем
цяпер у сталіцу вучыцца дзяцей пасылаем,
і праўда, без спрэчкі, што нашы сыны і унукі
балей ад старэйшых набраліся кніжнай навукі,
а бачу штодзённа, як моладзь жа траце на гэтым,
што школаў няма ўжо, дзе жыці з людзьмі і са светам
вучылі. Бывала, паводле даўнейшае моды,
на панскім дварэ вывучалася моладзь. Без шкоды
і сам я прабыў дзесяць годзікаў дворскім Вайводы[41],
айца то Масцівага Пана (і, кажучы гэта,
Суддзя усціснуў Падкамораму шчыра калена);
ён радай мяне да публічнае службы спасобіў,
з апекі не выпусціў і чалавекам во зробіў;
у доме маім яго памяць трываціме вечне,
штодзень за ягону душу я малюся сардэчне.
А тое, што я пры дварэ не здалеў скарыстаці,
як іншы, й, вярнуўшыся, мушу зямельку гараці,

39 Бат – пуга (Б. Т.).

40 Венгрына – венгерскае віно (Б. Т.).

41 У Рэчы Паспалітай існаваў звычай пасылаць дзяцей шляхты на выхаванне да магнатаў. З сярэдзіны XVIII ст. гэты звычай адмірае. Вайвода (ваявода) – вышэйшы саноўнік у Рэчы Паспалітай.

другія ж, балей дастайнейшы Вайводы узглядаў,
дабіліся да найвышэйшых краёвых урадаў:
прынамсі, я то навучыўся, што гэтага дому
павагі пільную й не хібіў ніколі нікому
усцівасці[42], ветласці; ну, а скажу я вам смела,
не лёгкая ветласць навука, вялікае дзела.
Не ў тым бо канец ёй, каб толькі нагой вырабляці
умела ці кожнага з мілай усмешкай вітаці;
бо мода такая здаецца мне толькі купецкай,
а не старапольскаю ветласцю і не шляхецкай.
Належыцца кожнаму, але інакшая ветласць:
бо то ж не без ветласці й тая дзіцяча сардэчнасць,
і ў мужа для жонкі увага ў людзёх, і у пана
для слуг, але кожная з іншай адменаю брана.
І доўга то трэба вучыцца й таго пільнаваці,
каб кожнаму гонар належны й усцівасць даваці.
Й старыя вучыліся: гутарка панска, бывала,
жывую гісторыю краю сабой абымала,
а міжы шляхецтва – падзеі дамовы павету.
Давалі пазнаць брату-шляхціцу гутаркай гэтай,
што добра ён ведам, ніхто яго лёгка не важа,
дык шляхціц трымаў абычаі свае, як пад стражай.
Цяпер не пытай чалавека: а хто яго родзе?
з кім жыў? што рабіў? сёння кожны, дзе хоча, ўваходзе,
каб толькі не шпег і не быў бы у нэндзы найгоршай.
Як рымскі той Веспасіян, што не нюхаў ён грошай
і знаць не хацеў, з чыіх рук і з якое краіны[43],
так ведаць не хочуць цяпер абычаяў, радзіны!
Даволі, як важны і з выгляду штэмпель харошы,
шануюць такога, ўсё роўна, як жыд свае грошы".

Гаворачы гэтак, Суддзя на гасцей сваіх ладна
ўзірнуўся, бо хоць гаварыў ён разумна і складна,
ды ведаў, што моладзь цяпер нецярплівая стала:

42 Усцівасць (польск.) – добрасумленнасць.

43 Веспасіан – рымскі імператар (69-79 г. н. э.) налажыў падатак на публічныя адходныя месцы, гаворачы: грошы не смярдзяць! (Б. Т.).

хоць мова й найлепша, як доўгая – знудзе, прапала.
Усе ж яго слухалі важна, ў маўчанні глыбокім;
Суддзя Падкаморага моў бы выпытываў вокам,
ды той жа рачэй[44] не хацеў перабіць пахвалою,
а толькі патаківаў часта й ківаў галавою.
Прымоўкнуў Суддзя. Падкаморы скіўненнем прызволіў.
Суддзя тады, ў кубкі абодва падліўшы паволі,
далей прамаўляе: „Так, ветласць – то рэч не малая:
калі чалавек навучаецца важыць, як следна,
другіх абычаі, ўраджэнне і век: адпаведна
таму і сваю тады ўласную важнасць спазнае;
бо так, як на вазе: як хочам цяпер сваю ўсталіць,
то трэ' на праціўную шалю другога паставіць.
А, далей жа, варта увагі й асобнае мовы
то ветласць ад моладзі нашай для гожай паловы;
тым больш, калі даме павага й фартуны шчадроты
ляпей асвятляюць прыгожасць, прыродныя цноты.
Адгэтуль ішла да афектаў, кахання дарога,
к саюзу фамільяў[45]. Такая вось думка старога,
а знача..." І тутка зірнуў на Тадэвуша строга,
раптоўна к яму павярнуўшыся так да паловы:
відацца было, што прыходзіў да вывадаў мовы.

Тут – бразь! ў залату табакерку сваю Падкаморы
і кажа: „Паночку, даўней жа было яшчэ горай!
Не ведаю, мода то можа змяняе й старога
ці лепшая моладзь – не бачу згаршэння такога.
Ах, добра я помню часы, як да нас на вялікую шкоду
яшчэ ўпершыню прывазілі французскую моду.
Вось раптам чужынцы-панічыкі к нам, якраз чары,
ўварваліся горшай гардой, як нагайцы-татары[46],
блявузгалі богу і продкаў паганілі веру,

44 Рэчы (руск.) – прамовы.

45 Фамілія – сям'я.

46 Гарда (арда) – арганізацыя качуючых народаў; нагайцы – татарскае племя з-пад Волгі і Азоўскага мора, пусташыўшае не раз землі В. Кн. Літоўскага (Б. Т.).

правы, абычаі й адзежы старую манеру[47].
Жалосна было спавядаць на такіх малакосаў,
у нос гаварыўшых, хоць часта, бывала, без носаў,
багатых на розны брашуркі і розны газеты,
вясціўшых і новую веру, й правы, й туалеты.
А мелі яны над галовамі моц немалую,
бо бог пакараць як захоча старонку якую,
то ад грамадзян адбірае іх розум. Глядзелі
мудрэйшыя людзі, ды з франтамі спорыць не смелі:
збаяўся народ іх увесь, як чумы якой страшнай,
бо чуў у сабе ўжо немачы зарад няшчасны.
Крычалі на франтаў, а бралі ад іх жа узоры:
змянялі і веру і мову, правы і уборы.
Была машкарада тады й карнавальна сваволя,
дык после вялікі той пост жа – няволі!

Я помню, хоць быў шчэ маленькі, здаецца, у леце
раз неяк да бацькі майго у Ашмянскім павеце
прыехаў Падчашыц[48], хоць пан і тутэйшага роду,
ды першы ў Літве завадзіў ён французскую моду.
Ляталі за ім жа усе, як за нейкім рарогам[49],
зайздросцілі дому таму, прад якога парогам
спынялась Падчашыца тая двукольна дрындулька,
што звалася йнакш па-французску яна – карыулька[50].
Замест лякаёў два сабачкі сядзелі у кельні[51],
на казлах немчура, як дошка, худы такі вельмі;
даўгія і тонкія ногі, як хмелевы тычкі,
ў панчохах, са срэбнымі клямрамі меў чаравічкі,

47 Падкаморы тут агульна асуджае заходнееўрапейскія ўплывы часоў Асветніцтва. Як вядома, у гэтых уплывах было і станоўчае, і адмоўнае.

48 Падчашыц – сын падчашага; падчашы – прыдворны тытул (Б. Т.).

49 Рарог – з сямейства ястрабаў. Ведама, што за ястрабам, каршуном дробныя птушкі, асабліва ластаўкі, уганяюцца натоўпам. Стуль і (польская) прыказка: лятаюць, як за рарогам (А. М., Б. Т.).

50 Карыулька (франц. carriole) – павозка (Б. Т.).

51 Кельняй праз сходнасць з мулярскім начыннем называлася задняя часць павозкі, прызначаная для лакея (Б. Т.)

парык у гарбайталі[52] звязаны, быццам у меху.
Старыя пры тым экіпажы аж пырскалі з смеху,
жагналіся ўсе мужыкі і казалі: па свеце
венецкі цягаецца чорт у нямецкай карэце.
Задоўга апісваць, як сам той Падчашыц удаўся;
даволі, што нам папугаем ці налпаю[53] здаўся
ў сваім парыку, што да руна любіў раўнаваці,
а мы уважалі схадней калтуном празываці.
Тады, калі хто й вычуваў то, што польскія ўборы
куды харашэй за чужыя налпованы ўзоры,
маўчаў: закрычала бы моладзь, што перашкаджае
культуры, тамуе прагрэсы, ну проста – здраджае!
І тут не паможа табе аніякая рада;
такая была у той час перасудаў улада!

Абвесціў заказ свой Падчашыц, што рэфармаваці
нас будзе, цывілізаваці і канстытуаваці:
абвесціў ён нам, што французы якісь красамоўны
зрабілі такое адкрыцце, што ўсе людзі роўны;
хоць пісана гэта даўно ўжо ў господнім законе,
і кожны то ксёндз гэтаксама з амбоны гамоне.
Навука была то старая, ідзе аб спаўненне!
На жаль, панавала такое тады засляпенне,
не верылі рэчам, што нат найдаўнейшы на свеце,
калі не пісала аб тым у французскай газеце.
Хоць роўнасць, Падчашыц прыняў сабе тытул маркіза:
бо, ведама, важныя тытулы йдуць ад Парыжа,
тады ж там у модзе вялікай быў тытул маркіза.
Змяніліся хутка часы ды змянілі і моду.
Той самы маркіз дэмакратам, прыяцель народу;
урэшце, з адмененай модаю пад Напалёнам
з Парыжа вярнуўся дамоў дэмакрат той баронам;
каб жыўшы даўжэй ён, то можа б яшчэ раз змяніўся
й з барона ізноў дэмакратам бы перахрысціўся.

52 Гарбайталь (нямецк. Haarbeutel) – сетка на валасы, на касу, якую насілі мужчыны (Б. Т.).

53 Налпа – малпа.

Бо частай адменаю модаў Парыж пахваляйца[54],
а штука француза якраз паляку падабайца.

А, дзякаваць богу, цяпер маладо пакаленне,
як едзе калі за граніцу, то не па адзенне
ці нейкіх правоў там шукаць у друкарскіх крамарнях[55],
ці краснай вымовы вучыцца ў парыжскіх кавярнях[56].
Цяпер Напальён, чалавек ён і мудры і гонкі,
не дасць закапацца у моды й пустыя гамонкі.
Грыміць бо аружжа, й старым нам у сэрца аж звоне,
што свет пра палякаў ізноў жа так зычна гамоне[57].
А ёсцека слава, то будзе і Рэч Паспаліта,
бо вырасце з ляўраў баёвых[58] свабода здабыта.
Ды сумна, што мы тут гадамі мадзеем бяздзельна,
а тыя ж далёка ад нас, ах! далёка так вельмі!
Так доўга чакаць! нават рэдка бывае навінаў!...
Што, войча Чарвяк[59] (тут цішэй гаварыў барнадыну),
ці праўда, што нейкую маеш з-за Нёмна вядомасць[60];
мо' ведаеш нешта пра нашае войска, Ягомасць?"
„Няма нічагутка", – Чарвяк адказаў раўнадушна
(відацца, што слухаць далей уважаў ён нязручна).
„Палітыка нудзе мяне, а як часам з Варшавы
і маю ліста, то усё барнардынскія справы,
духоўныя, нашы манаскія гэта паперы,
і свецкім яны не цікавы, тым больш пры вячэры".

54 Пахваляйца – пахваляецца. Перакладчык ліча магчымым ужыць гэту скарочану форму ў вершы таму, што часта яе можна пачуць у жывым выгаворы (Б. Т.).

55 Крамарня – крама.

56 У перыяд першай буржуазнай рэвалюцыі ў Францыі кавярні (кафэ) былі месцам збораў палітычных партый і моцна ўплывалі на грамадскую думку.

57 Намёк на гераічныя ўчынкі польскіх легіянераў у Іспаніі (1808), на вайну Варшаўскага княства з Аўстрыяй (1809).

58 Грэкі і рымляне вянчалі галовы пераможных ваякаў, герояў і паэтаў ляўравымі вянкамі (Б. Т.).

59 Прозвішча Чарвяк (у арыгінале – Робак) бернардзінскі манах прыняў, каб падкрэсліць сваю прыніжанасць, марнасць.

60 З-за Нёмана" – Варшаўскага княства. У пачатку XIX ст. граніца паміж ім і Расіяй ішла па Нёману (ад Гродна да Прусіі).

Тут скоса зірнуў ён, дзе між бяседнікаў ліку
знаходзіўся госць, капітан па фаміліі Рыкаў[61],
маскаль і стары ўжо салдат. Ён стаяў на кватэры
у блізкім сяле і запрошаны быў да вячэры.
Той Рыкаў смачно заядаў, гаварыць не стараўся,
ды толькі ж, пачуўшы Варшаву, вось так адазваўся:
„Ну, пан Падкаморы! Ой вы! Заўсяды пан цікавы
аб тым Банапарце, вас цягне усё да Варшавы!
Айчызна! тут я не шпіён і па вашаму ўмею;
айчызна! я чую таксама усё й разумею!
Я рускі салдат, вы палякі, цяпер мы не б'ёмся,
цяпер замірэнне, то разам ямо і нап'ёмся.
Вот на аванпостах бывае, што лепш і не нада,
п'ём водку з французам; як крыкнуць: ура! – кананада.

А прыказка кажа, што хто каго б'е, то і любе:
дружка свайго гладзь, як душу, а лупі, як па шубе.
Па-моему, будзе вайна ўжо у нас. Да маёра
Плута ад'ютант, што са штабу, прыехаў заўчора:
збірацца ў паход! Так відацца, што пойдзем пад турка
або пад француза; ого! Банапарт – то фігурка!
Цяпер без Суворава можа часамі й патузаць!
Казалі у нас у палку, як ішлі на француза:
давай Банапарт чараваць, так тады і Суворaў
за чары[62], бо, ведама, меў ён няўступчывы нораў.
Ў бітвѐ раз няма Банапарта – шукаці, дзе дзеўся;
змяніўся ў ліса, так Сувораў ў харта абвярцеўся;
тады Банапарт абвярнуўся ў ката ды страшнога,
дзярэ кіпцюрамі; Сувораў жа ў куца[63] малога.
Паслухайце ж з тым Банапартам далейшую справу...” –
й, прарваўшы, закусываў Рыкаў. Чацвёртую страву
якраз унасілі, як раптам адкрыліся дзверы.

61 Па ўскосных звестках, прататыпам капітана Рыкава паслужыў генерал-лейтэнант Рыкаў, які выслужыўся з салдат. Міцкевіч пазнаёміўся з ім у Адэсе ў 1825 г.

62 Сярод простага рускага народа нямала расказваецца пра чары Банапарта і Суворава (А. М.).

63 Куц (польск.) – поні.

І новая вышла асоба прыстойнай манеры.
Прыгожая і маладая. Яе паяўленне
раптоўнае, зрост, хараство і бліскуча адзенне
кідаліся ў вочы; усе яе жыва віталі;
акрамя Тадэя, відацца, усе яе знали.
А стан яе гібкі і складны ды грудзі павабны,
у сукні з ружовай матэрыі, чыста ядвабнай.
Каўнер карунковы і выцяты торс, а рукавы
кароткія; веер круціла ў руках для забавы
(было бо не горача); веер той быў залацісты,
ў ваганні блішчэў, разліваў моў бы дождж раз'іскрысты.
Убор галавы: валасы у кругі развіваны
і ў пуклі[64], ружовымі стужкамі пераплятаны,
між імі брыльянт нібы скрыты і не для прыкметы
свяціўся, як нейкая зорка ў хвасце у каметы, –
ну, словам, святочны убор; дык шапталі другія,
што не на штодзень, не на вёску уборы такія.
А ножкаў, хоць сукня кароткая, вокам німала
не ўбачыш: так шыбка ляцела, ну, проста сувала
нагамі, як гэныя лялькі, што ў колядна свята
ў батлейках суваюць схаваныя спрытна рабяты.
Вітаючы лёгкім паклонам усіх, праляцела
й на месцы, пакінутым ёй, ужо сесці хацела,
ды трудна было, бо як крэслаў гасцём не хапала,
сядзелі на лавах: чатыры рады іх стаяла;
дык трэ' было рад зварушыць ці праскочыці лаву.
Паміжы дзвюх лаваў патрапіла ўсціснуцца жвава,
а после паміжы сталом і між радам сядзеўшых
каціласся, моў бы білярдная куля, ўляцеўшы.
Ў разбегу кранулася трафам такім маладзёна:
чыесь зачапіўшы калены сваёю фальбонай,
крыху каўзанулася й раптам дарэчы
на пана Тадэвуша ўспёрлася моцныя плечы.
Дык, перапрасіўшы усціва, на месцы засела
між ім і Суддзёю, аднак жа нічога не ела,

64 Пуклі (польск.) – локапы, кудзеркі, буклі.

а веерам толькі махала ці веера тронкі[65]
круціла або папраўляла брабанцкі каронкі[66]
каўнерыка й лёгкім пясцівай рукі дакраненнем
ледзь гладзіла пукі валосся і стужкаў сплячэнне.

Прыпынак гаворкі быў больш за чатыры мінуты;
тым часам па дальшым капцы за сталом ужо чутны
быў шорах, а зараз пайшлі у паўголас размовы;
мужчыны судзілі свае тагадзенныя ўловы.
Асэсара з Рэентам спрэчка ужо пачалася[67]
за Курту-харта, ў калатню перайшла, узмаглася.
Бо Рэент расхвальваў Курту, свайго то сабаку,
што ён гэта зайца сягоння схапіў, небараку;
на злосць жа суседу Асэсар даводзіў іначай:
што то Сакалу, а не Курту та слава сабача.
Пыталіся іншых яны, дык усе пры застоллі
Трымалі то Куртавы бок, то Саколі,
адны знатакі, а другія навочныя сведкі.
Суддзя на другім жа канцы да тэй новай суседкі
паўголасам кажа: „Даруй, але трэба сядаці
было, бо вячэры ўжо нельга было адкладаці:
галодныя госці, хадзілі далёка у поле;
я думаў, не будзеш сягоння ў застольным ты коле".
Сказаўшы, ізноў з Падкаморым пры поўным кіліху
аб справах палітыкі дай распраўляці паціху.

Як гэтак заняты абедзьвы стала палавіны,
дзяцюк прыглядаўся да тэй незнаёмай дзяўчыны.
Прыпомніў, што зараз – за першым па месцы паглядам
згадаў ён адразу, чыім мела быць пасадам.
Счырвеніўся, й білася сэрца яму незвычайна,
бо бачыў развязку таго, што адгадываў тайна.

65 Тронкі – чарон, чарапок (Б. Т.).

66 Брабанцкі каронкі – слаўныя сваім хараством каронкі з бельгійскай правінцыі Брабант (Б. Т.).

67 Асэсары твораць земскую паліцыю павета. Паводле ўказаў часамі іх выбіралі абываталі (паны), часам яны пазначаліся ўрадам; гэтыя апошнія называліся каронныммі. Апеляцыйныя суддзі завуцца таксама асэсарамі, але тутака не аб іх гаворка.

Дык знача, відаць, ужо сам гэта лёс так прызначыў,
каб села пры ім хараство, што упоцемку бачыў.
Што праўда, цяпер выдавалася крышку буйнейша,
таму што адзета: убор павяліча й паменша.
І волас у гэнай ясней, залацей і кароткі,
у гэтай жа чорныя, доўгія віліся сплёткі.
Ды зменены колер, відацца, ад сонца прамення:
заходзячы, сонца сабою усё зачырвене.
Ён не спасцярог тады твару, ўцякла тая з'ява;
адга̀дуем твар мы харошым – звычайная справа;
ён думаў, што мела, напэўна, чарненькія вочкі,
твар белы і губкі – вішнёвыя два спарышочкі.
У гэтай падобны і твар, і губкі, і вочы,
ды толькі здавалася розніца ў веку дзявочым:
гародніца тая малой выглядала дзяўчынай,
а гэтая пані даспелай гадамі жанчынай;
ды моладзь прыгожай жанчыны гадоў не пытае,
бо так: маладому, то кожная йшчэ маладая,
хлапцу што ні баба здаецца равеснай дзяўчынай,
нявіннаму ж кожна каханка святой і нявіннай.
Тадэвуш, лічыў хоць гадоў сабе дваццаць без мала,
й дзяцінства у месце, у Вільні, усё працякала,
ды быў ад дазорца свайго, ад ксяндза, пільнаваны
і ў строгасці праў дысцыпліны старой гадаваны,
таму і прывёз у старонку радзімую тую
нявіннае сэрца й душу, сваю думку жывую,
аднак – і вяліку ахвоту крыху пасваволіць.
Згары планаваў, што сабе ён на вёсцы пазволіць
з бароненай доўга свабоды зрабіці ужытак:
прыгожы ён быў, пачуваўся і молад і прытак,
у спадку здароўе дастаў ад бацькоў на спажытак,
Сапліцаю зваўся, а, ведама, кожны Сапліца
і крэпкі, і поўны, і дужы, ахвотны пабіцца
і здатны ваяка, а толькі менш пільны вучыцца.

Не быў жа Тадэвушка вырадкам нейкім між продкаў:
і конна бо ездзіў удала й хадзіў дужа ходка,
тупы ён не быў, ды ў навуках не надта ўглыбіўся,

хоць стрый[68] на яго ўзгадаванне зусім не скупіўся.
Ён лепей любіў ці страляці ці шабляй рабіць, –
а ведаў, што думалі ў войска яго прыспасобіць,
што бацькава нават такая ў тастаманце[69] воля,
дык за барабанам тужыў яшчэ, седзячы ў школе.
Ды дзядзька вось нешта раптоўна ў намерах змяніўся,
казаў, каб прыехаў дамоў і хутчэй ажаніўся,
абняў гаспадарку; маленькую вёску ў пачатак
прырок, а пасля ўвесь маёнтак і ўсенечкі статак.

Вось гэты Тадэвуша ўсенькія цноты й захвалы
сцягнулі увагу суседкі, жанчыны бывалай.
Дык змерыла постаць ягоную стройну й высоку,
магутныя плечы і грудзь яго дужа шыроку,
зірнула на твар, што румянцам уміг заліваўся,
як толькі з яе вачыма наш хлапец спатыкаўся:
ўжо перша пужлівасць мінула, зусім аглядзеўся,
дык смела глядзеў, і агнём яго зрок паланеўся.
Яна гэтаксама глядзела, й чатыры іх вочы
гарэлі насупраць, як свечкі раратныя[70] ўночы.

А першая з ім пачала ды з французскае мовы;
вяртаўся са школы, дык, знача, пра кніжкі пра новы,
пра аўтараў новых Тадэвуша думкі пытала
і з кожнага сказу пытанне ізноў выцягала.
А после ж давай яму правіць яна аб малярстве[71],
аб музыцы, танцах прыгожых, разьбе і друкарстве!
Відаць было, знае і кісць яна, й ноты, і друкі.
Аж астаўпянеў наш Тадэвуш на столькі навукі;
баяўся, каб часам не стацца пасмешышча мэтай,
ды так заікаўся, як вучань, прад гэтай кабетай.
На шчасце, настаўнік той быў і прыгожы й нястрогі;

68 Стрый – дзядзька, брат бацькі (Б. Т.).

69 Тастамант (польск.) – завяшчанне.

70 Рараты – начное набажэнства перад калядамі (Б. Т.).

71 Малярства (польск.) – выяўленчае мастацтва.

суседка згадала прычыну ягонай трывогі
й пайшла гаварыць аб прадметах менш мудрых і трудных,
аб вёсцы, вясковым жыцці, яго клопатах нудных,
як бавіцца трэба на вёсцы і час падзяліці,
жыццё каб прыемным зрабіць і другіх весяліці.
Далей гаварылі, Тадэвуш рабіўся смялейшы
і за поўгадзіны ўжо быў як знаёмы даўнейшы;
а там ужо й жарты малыя, усё як патрэба.
Урэшце прад ім яна ставе тры кулечкі хлеба,
а значыла гэта тры розны на выбар асобы;
узяў найбліжэйшую; падкамаранкі на гэтыя спробы
скрывіліся, гэта ўсміхнулася ж, хоць не сказала,
каго шчаслівейшая кулька тады азначала.

З другога канца пры стале забаўляліся йначай:
ўзмагліся староннікі Сокала славы сабачай
і раптам на партыю Курты бязлітасна ўсселі,
дык спор быў вялізны, што страваў апошніх не елі;
ўжо стойма пілі й калаціліся дужа заўзята,
найгорай жа Рэент, як той цецярук глухаваты:
якраз распачаў, не кідаў сваю рэч такаваці
і жэстамі дужа дабітна яе маляваці
(даўней адвакатам жа быў той пан Рэент Балесты,
празваны Казнодзеем, надта любіў бо ён жэсты).
З рукамі пры боку, у тыл свае выставіў локці,
з-пад плеч сваіх высунуў пальцы й даўгія пазногці,
дзве стычкі хартоў прадстаўляючы гэткім абразам,
канчаў ужо справу. „Выжга! і пусціліся разам
Асэсар і я, ну так разам, казаў бы, два куркі,
што спушчаны пальцам адным у тэй самай двururкі[72];
выжга! і пайшлі, а той заяц, як струнка – палямі,
сабакі за ім жа (гаворачы гэтак, рукамі
хартоў летуны прадстаўляў на стале ён удала),
сабакі туж-туж[73] – адсадзілі ад лесу нямала;

72 Двururка (польск.) – двухстволка.

73 Туж-туж (польск.) – побач, блізка, вось-вось.

Сакол – шмыг уперад – шпаркі ды занадта гарачы –
прад Куртаю вырваўся гэтак на палец, няйначай,
я ведаў, што хібіць. Шарак той ігрок не для смеху,
смаліў нібы проста, за ім жа й сабакі ў паспеху;
ігрок той шарак, як пачуў, што харты усе тыя
у купе, дык скік тады ўправа, сабакі дурныя
за ім, ён два скокі налева як дасць, як крылаты,
й сабакі налева за ім, ён у лес, а Куртаты
і цап!” Пахіліўшыся так над сталом, незнароку
дабег сваймі пальцамі Рэнт к другому аж боку
і „цап!” – вераснуў над самюсенькім вухам Тадэю.
Як выбухам нейкім Тадэвуш з суседкай сваею,
знячэўку спужаныя ў самым сяродку размовы,
ураз ад сябе мімаволь адхілілі галовы,
як сплецены дрэў верхавіны у момант разлукі,
віхор калі іх разарве; а з тым іхныя рукі,
ляжаўшыя блізка к сабе пад сталом, разышліся
раптоўна, й два твары румянцам адным абліліся.
Прамовіў Тадэвуш, свайго каб не здрадзіць змяшання:
„А праўду пан кажаш, пан Рэнт, няма сумлявання,
што Курта харошы на від, як аднолькава й спрытны...”
„Як спрытны? – ўзарваўся пан Рэнт. – Мой хорт фаварытны[74]
не быў бы йшчэ спрытны?” – Тадэвуш ізноў дай лагодзіць:
ён рады, што гэты сабака без нораву ходзіць,
шкада, што здалёку, вяртаўшыся з лесу, ён бачыў,
таму і не мог распазнаці прыкметы сабачы.

На то аж затросся Асэсар, пусціў з рук кілішак,
ў Тадэвуша зрок утапіў, як страшны базылішак[75].
Асэсар малога быў росту, не так і крыклівы,
як Рэнт, шчуплейшага складу і меней рухлівы,
ды быў ён страшны на забаве, на сойміку, балі,
бо жала ён меў, не язык: пра яго так казалі.
Такія дасціпныя жарцікі ўмеў укладаці,

74 Фаварытны – любімы (Б. Т.).

75 Базылішак – род яшчаркі, у народных казках-легендах мае від пеўня або індыка са змяіным хвастом, погляд яго лічыцца забойчым (Б. Т.).

што ў календары хіба можна было б друкаваці:
ўсё злыя і вострыя. Пан быў калісьці дастатні,
ды бацькаўскі спадак усенькі і маёнтак братні,
усё прапусціў, на шырокім гуляючы свеце.
Ён дужа любіў паляванне, ці то для забавы,
ці, можа, пры голасе трубкі і відзе аблавы
ізноў яму прыпаміналісь гады маладыя,
як меў і нямала стральцоў і сабакі ліхія.
Цяпер два харты засталіся ва ўсім тым багацці,
да йшчэ за адным не хацелі тут славы прызнаці.
Дык зблізіўся й, гладзячы зводьна свае фаварыты[76],
прамовіў з усмешкай, а быў то смяшок ядавіты:
„Ну, хорт без хваста – то што шляхціц які без ураду,
бо хвост памагае харту у разгоне адзаду,
а пан уважаеш, што Курта сабака больш ходкі?
Давай, калі так, запытаемся ў Вашае цёткі.
Хоць пані Тальмена жыла у сталіцы далёка
й нядаўна у нашай ваколіцы, быстрае вока
яе лепш за моладзь спазнайца часамі:
сама бо навука памалу прыходзе з гадамі".

Тадэй, на якога зваліўся так неспадзяваны
той гром, усхапіўся й стаяў напачатку змяшаны
ды толькі страшно узіраўся і быў ужо скоры...
Аж раптам, на шчасце, чыкнуў два разы Падкаморы.
„Віват!" – усе крыкнулі; ён пакланіўся у меру
ды пальцамі зводьна званіў у сваю табакеру.
Із золата то ж табакера, з брылянтаў аправа,
ў сярэдзіне быў жа партрэт караля Станіслава[77];
ягонаму бацьку самім каралём даравана,
па бацьку цяпер Падкаморым ганорна трымана.
Ў яе зазваніўшы, даў знак, што хацеў прамаўляці.
Замоўклі усе і не смелі нат губ адкрываці.
Ён кажа: „Вяльможная шляхта, браты, дабрадзеі!

76 Фаварыты – бакі (Б. Т.).

77 Станіслаў Панятоўскі – апошні польскі кароль (Б. Т.).

Суды паляўнічым – у пушчы й дзе луг зелянее,
дык тутака дома падобных я спраў не рашаю,
паседжанне наша на заўтра таму адкладаю,
і рэплік старон ужо будзе сягоння даволі.
Гэй, Возны, адклікай жа справу на заўтра на поле.
А заўтра і Граф з паляўнічымі ўсімі прыедзе,
ды вырушыш з намі і Ваша[78], Суддзя, мой суседзе,
і пані Тальмена, паненкі й паважныя пані,
ну, словам, мы зробім вялікае тут паляванне;
й пан Войскі ж адзін не захоча застацца ля дому".
Так кажучы, ён падаваў табакерку старому.

А Войскі на шэрым канцы выдзяляўся суровы.
Ўсё слухаў, заплюшчыўшы вочы, без воднага слова;
хоць моладзь не раз дабівалась ягонага здання[79],
бо гэтак, як ён, то ніхто так не знаў палявання, –
маўчаў ён. Табакі нюшок з табакеркі ўхапіўшы,
між пальцамі важыў і думаў, урэшце зажыўшы,
чыхнуў, аж усенька ізба̀ разлягалася рэхам,
й казаў, галавой патрасаючы, з горкім усмехам:
„Ох, як жа мне сумна, старому, не да апісання!
Бо што ж тут старыя мысліўцы[80] сказалі бы сяння,
пабачыўшы, як над хартовым хвастом столькі шляхты,
паноў адпраўляюць суды, укладаюць каншахты?[81]
Райтан[82], каб ажыў бы і з намі стары апыніўся,
вярнуўся б у Ляхавічы зноў і ў гроб палажыўся!
А што бы сказаў Несялоўскі, стары ваявода[83],
што гончых трымае найлепшага ў свеце завода
і дзвесце стральцоў аж дагэтуль абычаем панскім

78 Ваша, вашэць, вашэця – старабеларускія звароты да паважаных асоб.

79 Зданне (польск.) – меркаванне.

80 Мысліўцы (польск.) – паляўнічыя.

81 Каншахты (польск.) – закулісныя перагаворы, махінацыі.

82 Райтан Міхал – вядомы на Навагрудчыне паляўнічы (XVIII ст.).

83 Граф Юзаф Несялоўскі, апошні навагрудскі ваявода, быў старшынёй рэвалюцыйнага ўрада ў час паўстання Ясінскага (А. М.).

і мае сяней сто вазоў у дварэ варанчанскім[84],
а столькі гадоў, як манах, ён сядзіць сабе ў хаце
й не можа ніхто дапрасіцца яго паляваці,
нат Белапятровічу й то не шчадзіў ён адмовы[85]!
Бо што ж на такіх паляваннях на вашых за ўловы?
Ці ж слаўна было бы, каб пан такі важнага роду
пакваліўся на шаракі, на сягонняшню моду!
Калісьці, мой пане, лічыліся ў мове стралецкай
дзік, лось ды вядзмедзь або воўк зверыною шляхецкай,
а звер без клыкоў, без рагоў, капцюроў пакідаўся
для слугаў для платных і чэляддзю дворскай страляўся;
ніводзін жа пан не узяў бы той стрэльбы паганай
у рукі, што дробным шаротам была набіванай!
Хартоў то трымалі, бо так: як вярталісь з аблавы
ды выскача бедны зайчына, тады для забавы
за ім уздагонку хартоў тыя смычы пускалі
й малыя панічыкі зайцаў па коніках гналі
ўваччу прад бацькамі, якія ледзь-ледзь прыглядацца
хацелі пагоні такой, а не то, каб спрачацца!
Дык Яснавяльможны мой пан Падкаморы, скасуйце
загады свае, калі ласка, й старому даруйце,
што я не паеду на гэтае ўжо паляванне,
нага мая тамака з вамі ніколі не стане!
Завуся Грачэха, а ад караля таго леха[86]
за зайцамі, пэўне, ніводзін не ездзіў Грачэха".

Тут моладзь у смех, заглушыла і Войскага мову.
Ўставалі. А першы устаў Падкаморы і знову,
такі яму гонар і з веку і ўраду належа,
ішоў у паклонах для дамаў, старых, маладзежы.

84 Варонча – вёска на Навагрудчыне (цяпер Карэліцкі раён), калісьці багатая рэзідэнцыя Несялоўскіх. У варанчанскім двары было мноства сетак для асочвання звяроў у час палявання.

85 Ежы Белапятровіч, апошні пісар В. Кн. Літоўскага, актыўна ўдзельнічаў у паўстанні Літвы пад кіраўніцтвам Ясінскага. Ён судзіў дзяржаўных злачынцаў у Вільні. Дзеяч, вельмі паважаны ў Літве за свае дабрачыннасці і патрыятызм (А. М.).

86 Лех – легендарны заснавальнік польскай дзяржавы, брат Руса і Чэха. Выражэнне „ад караля Леха" адпавядае ўсходнеславянскаму „ад цара Гароха".

За ім жа і квестар, а Суддзя пры самым барнадыне;
руку пры парозе падставіў ён Падкамарыне,

Тадэвуш падаў Талімене, Асэсар Крайчанцы,
а Рэент урэшце даў Войскай руку, Грачашанцы.
Тадэвуш з гасцьмі некаторымі йшоў да стадолы,
а чуўся ён нейкі змяшаны ды злы й невясёлы.
У думках разважываў дзень той, здарэннямі рэдкі:
дзіўное спатканне, вячэра пры боку суседкі;
найгорай жа гэтае „цётка" яму каля вуха
зырбела ды так надаедліва, горай, як муха.
Хацеў жа Тадэвуш у Вознага лепш распытацца
аб пані Тальмене, шукаў і не мог з ім спаткацца;
не бачыў і Войскага, бо па вячэры ён зараз
пайшоў за гасцьмі: меў вялікі амбарас[87]
гатовіць пакоі хутчэй у двары для спачынку.
Старэйшыя й дамы то спалі у дворным будынку,
а моладзь сказалі Тадэвушу весці на сена,
бо, ведама, летам па сене праспацца не дрэнна.

Так праз паўгадзіны ў двары не чувацца ні духа,
бы ў кляштары, после званення на пацеры, глуха,
і ціш прарываў толькі голас начное старожы.
Паснулі усе. Сам Суддзя ісці спаць шчэ не можа:
спадарства ўсяго правадыр, ён у поле мазгуе
паход і у доме на заўтра забаву плянуе.
Загады дае аканомам, вайтам і гуменным,
стральцам, пісарам, ахмістрыні, урэшце, стаенным;
як кончыў у дзённых рахунках усіх разглядацца,
сказаў тады Вознаму, што ўжо пара разбірацца.
Паяс адвязаў яму Возны ўжо, слуцкі, ўвесь літы[88],
густыя блішчэлі пры ім кутасы, бытта кіты,
на полі з парчы залатое – пурпурныя краскі,

87 Амбарас – клопат (Б. Т.).

88 Слуцку была фабрыка залатога шыцця і літых паясоў, славутая на ўсю Польшчу і ўдасканаленая стараннем Тызенгаўза (А. М.). Міцкевіч тут недакладны: А. Тызенгаўз заснаваў фабрыку паясоў у Гродна; слуцкая ж належала Радзвілам, удасканаліў жа яе ў сярэдзіне XVIII ст. Я. Маджарскі.

навыварат – чорны ядваб пасярэбраны, ў краткі;
пояс такі можна насіць на старонкі на обе,
парчу залатую на свята, а чэрню ў жалобе.
Сам Возны умеў той пояс адвязаць і злажыці,
ды, робячы гэта, канчаў ён вось так гаварыці:

„Ну, што тут благога, што вынес сталы я ў замчышча?
Не страціў на гэтым ніхто, толькі Пан можа зышча,
за гэты ж бо замак цяперака точыцца справа.
Тым часам ад сёння да замку набылі мы права[89]
й, нягледзь на старонкі праціўнай заядласць,
ўзялі відавочна замчышча ў сваю падуладнасць.
Бо хто запрасіўшы у замак гасцей на вячэру,
відацца, што ўласнасць тут мае і добрую веру.
Праціўную нават старонку мы возьмем у сведкі:
я помню, калісьці бывалі здарэнні во гэткі".

Суддзя ўжо спаў. Тады Возны ціхутка у сені,
пры свечцы прысеўшыся, кніжачку ўзяў із кішэні,
казаў бы святу́, без якой абысціся не мог жа,
якой не кідаў ані дома, ані ў падарожы.
А гэта была „трыбунальска ваканда"[90]; там радам
стаялі спіса̀ныя справы, што перад урадам
ён сам сваім голасам вызваў калісь прад гадамі,
або што даведаўся іншымі после шляхамі.
Каму дык ваканда здавалася б прозвішчаў спісам,
а Вознаму важных, вялікіх малюнкаў нарысам.
Чытаў і раздумываў Возны: Агінскі з Вызгірдам,
Тут з Рымшаю дамініканцы, а ён з Высагірдам,
з Радзівілам пан Верашчака, Гедройць з Радултоўскім,
з кагалам жа пан Абуховіч, Юрага з Пятроўскім,

89 Войскі наладзіў вячэру ў замку не выпадкова: тым самым Сапліцы набывалі юрыдычнае права па гэту пабудову.

90 Ваканда, вузкая, прадаўгаватая кніжачка, у якой запісвалі прозвішчы цяжабных асоб у парадку разгляду справаў. Кожны адвакат і возны павінен быў мець такую ваканду (А. М.).

Малескі з Міцкевічам[91], Граф і Сапліца ў канчатку.
Чытаючы прозвішчы гэтыя ўсе па парадку,
прыводзіў на памяць працэсаў прабег і наследкі;
стаяць прад вачмі яго суд, і старонкі, і сведкі;
і сам сябе бача прад тым трыбуналам прад цэлым
у контушы сінім, у гожым жупане у белым,
на шаблю руку палажыў, а другой падзывае
старонкі к сталу й „Супакойцеся!" ўсіх заклікае.
У думках канчаючы пацеры, гэтак памалу
заснуў той апошні ўжо Возны Літвы трыбуналу.

Вось так на Літве і забавы і спрэчкі вяліся
у дворнай цішы. А на свеце шырокім ліліся
ракамі і слёзы і кроў, калі муж той, празваны
што богам вайны, цэлай цьмою палкоў спамаганы,
гарматамі збройны, арлы залатыя і срэбны
запрогшы ў сваю калясніцу[92], пад Альпы пад небы
аж з-пад пірамідаў ляцеў і грымеў перунамі
у Табар, Марэнго, у Ульм, Аўстэрліц. За арламі
ішлі Перамога й Захват. А вялізная слава
дзядоў і герояў кацілася з гукам і жвава
ад Ніла на поўнач, аж тутка пры беразе Нёмна
адбілася, як бы ад скал, ад стаяўшых нязломна
маскоўцаў, Літву бараніўшых жалезнай сцяною
прад весткаю тэй для Расіі, як пошасць, страшною.

А ўсё-ткі не раз навіна, бытта камень той з неба,
злятала ў Літву. Не раз дзед, папрашаючы хлеба,
жабрак без рукі ці нагі, падаянку пабожна
прыняўшы, ўставаў і наўкола глядзеў асцярожна.
Калі ж у двары не пабачыў расейскіх жаўнераў,
ярмулак, ані паліцэйскіх чырвоных каўнераў,
тады прызнаваўся па праўдзе, кім быў: лег'яністым,

91 У гэтым пераліку названы сапраўдныя працэсы (напрыклад, Рымшы з дамініканцамі) і надуманыя, дзе аўтар выкарыстаў прозвішчы сваіх знаёмых і сяброў (напрыклад, Ф. Малеўскага).

92 Тут і далей гаворка ідзе пра ваенныя паходы „бога вайны" Напалеона Банапарта. „Залатыя зімы" – эмблемы французскіх войск, „сярэбраныя арлы" – польскіх.

прыносіўшым косці старыя у край свой айчысты,
балей ваяваці не могшы... А як жа бывала,
сям'я тады панская й чэлядзь яго абымала
з няўстрымлівым плачам! А ён, за сталом там сеўшы,
расказваў гістор'і, за казкі старыя дзіўнейшы.
Казаў, як стараецца слаўны ваяка Дамброўскі
з зямлі італьянскай у край свой сцягнуцца у польскі
і як сабірае сваіх на Ламбардскім ён полю[93];
казаў, як Князевіч загады дае з Капітолю
і кінуў, здабыўшы ў баёх ад патомкаў цэзараў,
у вочы французаў ён сотню крывавых штандараў[94];
і як Ябланоўскі забег, аж дзе перац зрастае[95],
дзе топіцца цукер ды вечна вясна дзе трывае
й пахучы лясы зеляніць; з легіёнам Дунаю
ваяка там мурынаў б'е, а ўздыхае да краю.

А гутаркі старца кружылі далей пакрыёму;
хлапец, толькі тое пачуў, прападаў раптам з дому;
лясамі, балотамі перакрадаўся таёмна,
ўцякаючы ад Маскалёў, ён кідаўся да Нёмна
й, нырнуўшы, на бераг Варшаўскага княства прачаліў,
а там яго міла ужо як калегу віталі;
аднак на адходзе ўсаскоча на ўзгорак з камення
і крыкне маскоўцам праз Нёман: „Ну, да пабачэння!"
Вось так Межаеўскія, Пац, Гедымін, Абуховіч,
Пятроўскі і Купсць, Абалеўскі, Ружыцкі, Яновіч,
Гарэцкі, браты Барнатовічы й іншых нямала[96],

93 Ламбардская раўніна ў паўночнай Італіі (Б. Т.).

94 Генерал Князевіч, высланы італьянскай арміяй, склаў перад Дырэкторыяй здабытыя ў баі сцягі (А. М.).

95 Князь Ябланоўскі, які камандаваў Наддунайскім легіёнам, памёр на Сан-Дамінга, дзе загінуў амаль увесь легіён. У эміграцыі засталося некалькі ветэранаў, якія ўцалелі ад таго няшчаснага паходу, паміж іншымі – генерал Малахоўскі (А. М.).
Заўвага Міцкевіча не зусім дакладная. Генерал Ул. Ябланоўскі камандаваў на Сан-Дамінга не польскімі легіёнамі, а французскай наўбрыгадай. Легіянеры ж, якіх французскі ўрад выкарыстаў у сваіх каланізатарскіх мэтах, спачатку знаходзіліся пад французскім камандаваннем, і толькі потым каманду над імі прыняў К. Малахоўскі.

96 Называюцца сапраўдныя прозвішчы.

украдкам праз Нёман праплыўшы, туды паўцякала:
бацькоў і любіму зямельку сваю пакідалі,
а маемасць іхную ў царску казну забіралі.

Часамі ў Літву і далёкі квастар заблуджаўся
й, як толькі з панамі двара ён бліжэй спазнаваўся,
газету паказываў ім, адпароўшы з шкаплераў[97].
Стаяла напісана тамака лічба жаўнераў
і прозвішча кожнага правадыра легіёну,
апісана кожнага дзень перамогі ці скону.
Праз толькі гадоў першы раз прынадзіла навіна
ў сям'ю аб жыцці ды аб славе і смертухне сына:
жалобаю дом пакрываўся, сказані ж не смелі,
па кім та жальба; аднак дагадацца умелі
ў ваколіцы, бо у паноў то журба тады гэта
і радасць ціхая былі, як адзіна газета.

Такім патайным квастаром быў Чарвяк той, казалі,
і часта асобна з Суддзёю яны размаўлялі.
Па гутарках гэтых заўсёды якіясь навіны
ішлі па суседству. З манаха фігуры і міны
відалася: не заўсягды ў каптуры ён мадзеўся
і не у кляшторным муры барнадын састарэўся.
Ён меў над скіўіцаю правай, над вухам, ад раны
ў далонь шырынёю пісогу скуры разадранай
і у барадзе свежы след ад кап'я ці пастрэлу,
а нельга тых ран прыпісаці пабожнаму дзелу.
Не толькі паглёд яго грозны і ран зарубцоўкі,
а голас і рух нешта мелі з ваеннай муштроўкі.

Пры ймшы, калі ён да народу звяртаўся з рукамі,
паднятымі ад алтара, каб сказаці: „Бог з вамі!" –
то часта так спрытна паверне, бывала,
як „права у тыл" яму нейка каманда сказала,
і слова літург'і такім выгаварываў тонам
к народу, як той афіцэр прад сваім эскадронам:

97 Шкаплер (польск.) – ладанка.

заўважылі гэта хлапцы, што прыслужвалі до мшы.
Чарвяк і у справах палітыкі болей знаёмшы
быў, як у святых жыціёх; калі ж ездзіў па квесце,
то застанаўляўся ён часта ў паветавым месце.
Паўнюсенька меў інтарэсаў: то пісьмы забраці,
якіх не любіў пры чужых і зусім адкрываці,
то слаць пасланцоў, але дзе і на што, невядома;
бывала, ўначы вымыкаўся і сам пакрыёму
да панскіх двароў і са шляхтай няспынна шаптаўся,
наўкола па вёсках усіх акалічных таптаўся
і часта у корчмах з сялянамі правіў нямала
аб тым, што падзеі ў старонках чужых закранала.
Цяпер і Суддзю, што заснуў не далей ад гадзіны,
прышоў разбудзіць: пэўне, мае якія навіны.





XVIII Трыялог

Сімпазіён „Літва, мая Айчына!”

Каўказская сінагога ў Крынках, 2 верасня 2017

XVIII Trialoh

Sympozjon „Litwo! Ojczyzno moja!”

Synagoga Kaukaska w Krynkach, 2 września 2017

частка I / część I

ЛІТАРАТУРА / LITERATURA

Лявон Тарасэвіч:

Ад імя *Вілы Сакратас* шчыра вас усіх вітаю на чарговым Трыялогу ў памяць Сакрата Яновіча „Litwo! Ojczyzno moja”. Witam serdecznie gości, którzy przyjechali i są razem z nami. Wiem nawet, że Mirek Bałka nie mógł być, a sercem jest z nami. I pani minister Omilanowska, której ojciec był tu chrzczony w kościele, a urodził się cztery kilometry stąd. Таксама сябры са Швецыі сюды прыехалі. Думаю, што сённяшні дзень, каторы тут пераажывем, у гэтых трох дыскурсах, якія павядзе наш сябра Хрыстафор Чыжэўскі з Пагранічча (я ўжо не знаю – то аддзельная дзяржава хіба). Так што будзе вельмі цікава і ўсіх запрашаю. Прашу воплескі.

Krzysztof Czyżewski:

Drodzy Państwo, rozpocznę kontynuując podziękowania Leona w imieniu organizatorów. Chcę tylko dodać, że organizatorem tego naszego spotkania jest Fundacja

Villa Sokrates w Krynkach, współorganizatorem Muzeum Podlaskie w Białymstoku. Partnerami Urząd Miasta Krynki, Gminny Ośrodek Kultury w Krynkach, Białoruskie Centrum Informacyjne. Natomiast dofinansowano spotkanie ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Narodowego Centrum Kultury Kultura – Interwencje 2017, zrealizowano dzięki Ministrowi Spraw Wewnętrznych i Administracji, a wystawę w ramach XVIII Trialogu dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz przy wsparciu finansowym Województwa Podlaskiego. Annus Albaruthenicus 2017 zostanie wydany dzięki finansowemu wsparciu Fundacji PKO Banku Polskiego, natomiast inni sponsorzy to „Krynka" i „Browareg". No i patronaty medialne: „Gazeta Wyborcza", Białoruskie Radio Racja, Polskie Radio Białystok.
To podziękowanie tym, którzy pomogli zorganizować to spotkanie, a ja już Państwa bardzo serdecznie witam w Synagodze Kaukaskiej w Krynkach. I od razu mi przychodzi na myśl taki fragment z „Traktatu poetyckiego" Czesława Miłosza: „Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz. Gdzież nam do pańskiej, żydowskiej nauki". Czy jest za trudny? Przekonamy się dzisiaj. Dla nas ten Mickiewicz w każdym razie jest inspiracją, a punktem wyjścia do debat dzisiejszego dnia jest inwokacja: „Litwo! Ojczyzno moja!" Mam nadzieję, że Państwo się nie spodziewacie tutaj debaty, która rozstrzygnie, czyja jest ta Litwa, i w ogóle – czyj jest ten Mickiewicz ostatecznie. Ale wiemy wszyscy, że te debaty i te rozmowy się toczą co najmniej od czasu, kiedy Mickiewicz napisał w Paryżu „Pana Tadeusza", czyli od 1834 roku. I to jak rozumiano potem tę inwokację i co miał na myśli sam Mickiewicz, to są często bardzo różne, osobne światy. Ale nie sposób zaprzeczyć faktowi, że i ta inwokacja, i dzieło Mickiewicza inspirowało bardzo różne postawy, tropy myślenia, ruchy, w tym narodowo-wyzwoleńcze czy niepodległościowe na naszych pograniczach. Dość tylko wspomnieć, że zakazany za czasów sowieckich, ale od uzyskania przez Litwę niepodległości hymn narodowy Vincasa Kudirki to jest tylko transformacja tej inwokacji. Z „Litwo! Ojczyzno moja!" Kudirka uczynił „Litwo! Ojczyzno nasza!" i to jest dzisiaj hymn narodowy Litwy. Ale za tym hasłem stoi cała litewska tradycja niepodległościowa. Podobnie jest na Białorusi. I pytanie: „Czyj ten Mickiewicz", na pograniczach cały czas bardzo silnie rozbrzmiewa. Śledziłem przez moment debatę, zainspirowaną tekstem w mińskim piśmie „Zwiazda", chyba w 2015 roku, kiedy ukazał się artykuł o tym, do jakiego stopnia nasz białoruski jest Mickiewicz i żeby się o niego na Białorusi upominać. Więc różne są konteksty tego zagadnienia, ale wydaje mi się, że powinno nas interesować szczególnie to, co inspiruje w dalszym ciągu nasze myślenie i postawy. I dzieło Mickiewicza, i tradycja Wielkiego Księstwa Litewskiego na nowo cały czas jest odczytywana w kulturze, literaturze, w polityce. Myślę, że warto, abyśmy ten czas z patronatem Sokrata Janowicza właśnie poświęcili tym pytaniom i tym refleksjom, na ile to nas

dzisiaj inspiruje, na ile stawia nam ważne pytania wobec rzeczywistości, w której jesteśmy zanurzeni. Nasz trialog będzie miał trzy cykle debat, w kolejności: literacką, historyczną i – po przerwie obiadowej – kulturową. A gośćmi naszymi będą historycy, artyści, pisarze, ludzie kultury zarówno z Białorusi, jak i z Polski. Ale to, że powiedziałem, że z Białorusi i powiedziałem, że z Polski, to nie powiedziałem o tożsamości narodowej, powiedziałem o krajach czy państwach, z których przybywamy i mamy w związku z tym różne obywatelstwa. A jak kto siebie definiuje i jak buduje i określa swoją tożsamość, myślę, że to też będzie częścią naszej rozmowy. Bo często robimy to właśnie w odniesieniu do tych obywateli Wielkiego Księstwa Litewskiego, którzy stanowią część naszej tradycji. Mam nadzieję też – a jeżeli jest inaczej, proszę zasygnalizować to od razu – że wszyscy będziemy siebie rozumieli, że ci z Państwa, którzy mają problem albo z językiem polskim, albo z językiem białoruskim, w których toczyć się będą nasze debaty, mają słuchawki. Rozumiem, że będziemy mieli przekład symultaniczny. Ludmiło, Ty masz słuchawki, dobrze. Drodzy Państwo, więc pozwólcie, że przedstawię uczestników naszej debaty literackiej. Jest z nami Ludmiła Rubleuskaja z Mińska – witamy bardzo serdecznie, która jest pisarką, laureatką państwowej nagrody literackiej Białorusi i nagrody imienia Franciszka Bahuszewicza, a też finalistką nagrody imienia Jerzego Giedroycia, którą się na Białorusi przyznaje za najlepszą książkę prozatorską roku. Pisze powieści, ale też książki dla dzieci. A na co dzień żyje z pracy dziennikarskiej. Nie jest jeszcze tłumaczona na język polski, ale mam nadzieję, że to jest tylko kwestia najbliższej przyszłości, że książki pani Ludmiły Rubleuskiej będziemy mogli czytać po polsku. Jest z nami Katarzyna Sawicka-Mierzyńska – witamy bardzo serdecznie – literaturoznawczyni, pracowniczka Uniwersytetu w Białymstoku, zajmująca się literaturą współczesną, w tym bardzo silnie literaturą regionalną Podlasia. Inicjowała konferencje i wydawnictwa poświęcone Sokratowi Janowiczowi, jest więc tutaj, na Trialogu w Krynkach, u siebie w domu. No i jest z nami Radosław Romaniuk – bardzo serdecznie witamy – który w Krynkach też jest chyba u siebie. Jego prace historyczno- i krytycznoliterackie zakreślają szeroki horyzont: od Tołstoja po Jarosława Iwaszkiewicza, o którym napisał bardzo ciekawą biografię. Jako redaktor zajmował się też dziełami i korespondencją Kota Jeleńskiego, Miłosza, czy Mycielskiego. Tak że w tym gronie, drodzy Państwo, zaczniemy rozmowę o „Litwo! Ojczyzno moja!" w kontekście literackim. Pierwsze pytanie kieruję do Pani Ludmiły: jak Białorusini rozumieją mickiewiczowską inwokację? Czy współczesna Białoruś potrzebuje Mickiewicza?

Людміла Рублеўская:

Пачаць трэба, відаць, з тых праблем, з якімі на сённяшні дзень сутыкнуліся беларусы, з уяўленнямі саміх сябе, з праблемамі самаідэнтыфікацыі. Для

нас на сённяшні дзень, прынамсі для пісьменнікаў гісторыяцэнтрычных, беларускацэнтрычных вельмі важна стварэнне прыймальнага беларускага нацыянальнага міфу, гэта значыць уяўлення пра беларусаў, пра нейкага абагуленага беларускага нацыянальнага героя. На сённяшні дзень гэты міф дасюль не выпрацаваны. Больш за тое – ён вельмі дэфармаваны, таму што стагоддзямі беларусам навязваўся вобраз такога тыповага беларуса як мужыка – пан сахі і касы, чалавек малаадукаваны, сялянскі, – які не мае ніякага дачынення да той гісторыі, якая апісваецца ў гістарычных раманах. І, уласна кажучы, нават калі я вучылася ў школе, то гісторыя Беларусі пачыналася практычна з 1917 года і мне даводзілася самой шукаць тады звесткі па гісторыі, таму што мне хацелася ведаць, што я належу да супольнасці, што я належу да народу, які не горшы за іншых. І калі я чытала кнігі Дзюма, Вальтара Скота, Генрыка Сянкевіча ў школе, то я, як і іншыя, думала: во як здорава, як цікава было б, чаму ў нас нічога падобнага не было. І вось паступова дзякуючы Уладзіміру Караткевічу і іншым пасіянарыям, якія працавалі на беларускую гісторыю, я пачала разумець. А ў нас жа таксама ўсё гэта было, мы не на выспе жылі. Гэта еўрапейскі народ, гэта еўрапейская краіна, мы частка еўрапейскай гісторыі і таксама ўсё ў нас было. Варта толькі пашукаць. І я адшукала, але ўсё-такі вельмі шмат яшчэ белых пляма, вельмі шмат яшчэ трэба пераадольваць стэрэатыпаў. Нават калі пачаўся фармавацца беларускі нацыянальны міф у часы адраджэння пачатку XX стагоддзя, усё роўна там былі вельмі выразныя дзве плыні яго фармавання. Адна, такая народніцкая, аплакваючая. Вось той самы мужык беларус няшчасны, забіты, якога трэба ратаваць. Але з'явілася паралельна і рамантычная плынь, там, дзе ўсё-такі было вялікае жаданне мець героя, якім можна ганарыцца. Для мяне прыклад міфа знешняга паходжання пра беларусаў, так бы мовіць, калі Мікалай Някрасаў, расейскі паэт-народнік, апісаў у сваёй паэме высакарослага хворага беларуса, які працуе на пабудове чыгункі. І гэты вобраз літаральна стаў увасабленнем беларуса на цэлыя стагоддзі. З каўтуном у валасах, такі няшчасны, у лахманах. Паралельна ў гэты ж час Міцкевіч стварае вобраз Пана Тадэвуша. І для нас вельмі важна, каб вобраз стэрэатыпны, няшчаснага беларуса ў лахманах, які нічога свайго не мае, ён усё-такі адыходзіў, усё-такі пан Тадэвуш быў таксама і нашым героем. І гэтая барацьба паміж дзвюма плынямі стварэння беларускага нацыянальнага міфу, яна працягваецца і па сёння. Беларусам дасюль даказваюць, што вы такія талерантныя-талерантныя, вы павінны кагосьці слухацца, вы павінны прымаць чужое, таму што свайго то ў вас не выпрацавана. А сваё ўсё роўна ёсць. І я вельмі шмат пішу артыкулаў па гісторыі

беларускай літаратуры, па гісторыі ўвогуле. Ёсць у мяне такі цыкл эсэ „Рыцары і дамы Беларусі". Мая задача – стварыць прымальны нацыянальны міф, у якім было б тры складнікі, якія лічу неабходнымі. Гэта рыцарская Беларусь, перыяд Вялікага Княства Літоўскага, гэта інсургенцкая Бела русь, гэта ўсе тыя паўстанні, якія адбываліся на нашай тэрыторыі, гэта рэпрэсаваная Беларусь, часы сталінскіх рэпрэсій, дзе цэлы пантэон герояў, пра якіх можна пісаць. Кожны з гэтых складнікаў дае цэлы пантэон герояў, процьму сюжэтаў. І вось пасля кожнага артыкула я атрымліваю каментарыі: а чаму вы пра гэта пішаце, якое гэта адносіны мае да нас? Хаця гэта адбываецца там, у Бабруйску, у Слоніме, у Мінску. Усё роўна, калі гэта князь, калі гэта адукаваны чалавек, шляхціц, уяўленне ў людзей, што гэта ўжо як бы не зусім наш. Ну, як жа – вось у нас мужык павінен быць. Даходзіць да абсурду – я прыводжу прыклад, што калі скажам дзяўчынкі сялянскія, прыгонныя са Шклоўшчыны, Азарэвічы, пакуль яны жылі ў хатцы курнай, яны беларускі – усё правільна. Як толькі яны трапляюць у прыдворны тэатр, калі яны прайшлі адукацыю ў шклоўскім тэатры і сталі зоркамі санкт-пецярбургскай сцэны, яны ўжо нібыта перасталі быць беларускамі, яны ўжо вось расейскія балерыны, як пішацца. Дзе логіка? Дык вось, Адам Міцкевіч вельмі важны складнік; тое што ён стварыў, вобразы, якія ён стварыў для самаідэнтыфікацыі беларусаў, у гэтай рамантычнай плыні, у гераічнай плыні. Я скажу, што і тут ёсць праблемы, што не адчуваюць таксама беларусы сваёй датычнасці да гэтага. І калі я пісала сваю сагу – выйшла чатыры раманы „Авантур Пранціша Вырвіча" – дзеянне якой адбываецца ў XVIII стагоддзі, я выводжу двух на мой погляд тыповых беларусаў. Адзін збяднелы шляхцюк, навучэнец мінскага езуіцкага калегіюма Пранціш Вырвіч, і доктар Баўтрамей Лёднік, палачанін, алхімік, выпускнік двух еўрапейскіх універсітэтаў, які робіцца слугой гэтага юнага Пранціша. На мой погляд, тыповыя беларусы. І ўзнікла, канешне, пытанне, як іх называць, як яны самі сябе ў той час ідэнтыфікуюць. А мая ж задача менавіта ствараць беларускі міф. Мае героі ўвесь час падкрэсліваюць, што яны не рускія, не палякі, яны называюць сябе ліцвінамі. Але сітуацыя атрымалася такая, што кнігі мае прадназначаны для шырокага кола, я хацела, каб іх чыталі людзі нават тыя, каму першы раз можа ўвогуле патрапіцца кніга беларуская і датычная беларускай гісторыі. Называць толькі Літва, ліцвіны, гэта было проста абсалютна нерацыянальна і небяспечна, таму што такія людзі, яны проста не супаставяць гэта з сучаснай Беларуссю. Таму я параілася з культуролагамі, з гісторыкамі, і ў мяне паралельна ідуць два тэрміны: ліцвіны і беларусы. І мову, на якой яны гавораць, яны таксама называюць

беларускай. Ну, мастацкі твор, ён мне дазваляе пайсці вось на некаторыя такія гістарычныя нацяжкі.

Krzysztof Czyżewski:
Czyli rozumiem, że staranie pisarki, takiej jak Pani we współczesnej Białorusi, to stworzenie mitu narodowego białoruskiego, który odnosi się do tych tradycji, nawet jeszcze sprzed Wielkiego Księstwa Litewskiego. Ale też wiem, że inna Pani książka, o stalinowskich prześladowaniach na Białorusi otrzymała nagrodę Bahuszewicza, więc i ten etap wchodzi w budowanie tożsamości i mitu białoruskiego. I jest ten „Pan Tadeusz" wasz-nasz, czyli inaczej niż u Mariusa Ivaskieviciusa, litewskiego pisarza, który jest przywoływany w eseju wprowadzającym do naszego spotkania, który śmiało powiedział: „Ani Pan nie nasz, litewski, ani Tadeusz nie nasz". Weźcie go sobie, to znaczy my robimy teraz swoje w Litwie, na nowo i od siebie. Czyli jest w jakimś sensie i ten „Pan Tadeusz" wasz-nasz. Moje kolejne pytanie byłoby takie: czy białoruskość budowana dzisiaj, w tradycji o której tu mówimy, czy to jest taka litewskość dawna, to znaczy czy dzisiaj mówiąc „Białoruś! Ojczyzna moja", obejmujemy obywatelstwo, czy raczej narodowość? Czy to jest etniczne, czy to jest obywatelskie albo kulturowe?

Людміла Рублеўская:
Ведаеце, французскі мысляр Рэнан казаў, што нацыя – гэта штодзённы рэферэндум, гэта значыць, што кожны дзень у супольнасці адбываюцца працэсы, дыскусіі, якія вызначаюць, што будзе далей. Па-гэтаму я не вазьму на сябе смеласці сказаць, ці вернецца тэрмін ліцвіны замест беларусаў. Магчыма, што і не, таму што пад назвай „беларусы" таксама, выбачайце, зрабілася ўжо столькі, што гэта выкрасліць проста злачыннасць. І я думаю, што сапраўды вызначыць вось гэты штодзённы рэферэндум, вызначыць гісторыя. А я ўвогуле падзяляю погляд вядомага нашага акадэміка і гісторыка Адама Мальдзіса, які казаў, што немагчыма такія постаці, як Адам Міцкевіч, і такія ўтварэнні, як Вялікае Княства Літоўскае, прыўлашчваць камусьці аднаму. Гэта абсурд, гэта неразумна, гэта ясна. Тым не менш тэрмін ліцвіны свядомым беларусам – я лічу – ён дарагі.

Krzysztof Czyżewski:
Dziękuję bardzo. Panie Radosławie, jak to jest z Pańskiej perspektywy, ten Mickiewicz, czy on się nam dzisiaj może wydawać trudnym?

Radosław ROMANIUK:

Bardzo się cieszę, że zaczął Pan od cytatu z Miłosza: „za trudny dla nas ten Mickiewicz", bo on jakoś ustawia nie tylko rozumienie Mickiewicza, ale w ogóle rozumienie literatury. Pojmowanie literatury jako zadania. Za trudne zadanie dla nas ten Mickiewicz, musimy jakoś do niego doskoczyć, musimy się tego nauczyć. Bo literatura jest zadaniem. I chyba nie jest to zadanie, które powinien rozwiązać naród, tylko zadanie indywidualne, postawione przed czytelnikiem. Jest zadaniem egzystencjalnym. Tak to rozumiem, tak to widzę i myślę, że tutaj ten początek jest rzeczywiście fenomenalny. „Za trudny dla nas ten Mickiewicz", więc musimy coś z tą trudnością zrobić, jakoś ją pokonać. I też zaczynamy Trialog od dyskusji literackiej, która jest chyba okazją do najbardziej szerokiego postawienia tytułowego problemu „Litwo! Ojczyzno moja!" Historycy będą mieć ten problem jakoś akademicko zawężony. „Litwa" to jest Wielkie Księstwo Litewskie, w opozycji do „Korony". „Litwa" to jest też twór państwowy określony tą nazwą. A my mamy jeszcze jakby trzecie znaczenie tego słowa, bo przecież Mickiewicz był poetą. „Litwo! Ojczyzno moja!" nie rozpoczyna dokumentu, który jest deklaracją polityczną, ale rozpoczyna poemat. I to jest słowo użyte w języku poezji. Więc trafiamy na trzecie znaczenie „Litwy", znaczenie, które jakoś wkracza na teren znaczeniowy „Arkadii", jakiegoś miejsca mojego, własnego. W tym sensie – i w sensie literatury pojmowanej jako zadanie – taką „Litwę" ma każdy z nas. Znajduje się w bardzo różnych miejscach, bardzo różne są tam krajobrazy. „Litwę" Mickiewicza możemy zrozumieć właśnie dzięki własnemu doświadczeniu, dzięki temu, że każdy z nas dotknął ziemi w pewnym miejscu planety i pewne zapachy, krajobrazy, doświadczenia nas kształtują. Mickiewicz miał też swoją „Litwę" i oczywiście nie znalazł jej w miejscu przypadkowym. Więc w tym sensie właściwym jest mówienie o Mickiewiczu w kontekście białoruskim, bo to jest to miejsce. Pozwolę sobie na małą dygresję. Miłosz, który mam wrażenie, że dzięki panu Krzysztofowi Czyżewskiemu będzie drugim oprócz Mickiewicza patronem naszych rozmów, napisał taki znakomity wiersz „Do Tadeusza Różewicza poety". Był koniec lat czterdziestych i wiersz mówił o świecie, który wita poetę, bo poeta nadaje temu światu znaczenie, ujmuje go w słowa. Świat przygotowuje się do tego, by pojawił się w nim poeta i żeby coś o tym świecie powiedział.

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.
Czterysta rzek błękitnych pracowało
Na jego narodziny i jedwabnik
Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda.
Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla
Uformowały się z myślą o nim

I wielopiętrowy gmach łubinu
Jemu rozjaśniał noc na skraju pola.
Więc się radują wszystkie instrumenty
Zamknięte w pudłach i dzbanach zieleni
Czekając aby dotknął i aby zabrzmiały.

Oczywiście skierowanie tego wiersza do Różewicza było wspaniałą intuicją dotyczącą miary przyszłego poety, ale złą intuicją, jeśli chodzi o charakter jego pisarstwa. To nie był ten poeta, za którego Miłosz go chciał uważać. To był poeta, na którego nie czekały rzeki, tylko czekały stare kobiety, czekały śmietniki, czekał świat cywilizacji, której jeszcze nie było. On wypowiedział świat stworzony przez człowieka, a nie przez Boga. Natomiast ten wiersz znakomicie opisuje pewną rolę, którą przyjął Mickiewicz, pisząc „Litwo! Ojczyzno moja!" i kreśląc obrazy „Pana Tadeusza", obrazy, które – musimy powiedzieć – są obrazami jednak nie realistycznymi, tylko obrazami poetyckimi. W tekście, który był takim tekstem przewodnim, mogliśmy przeczytać, że właściwie w tym uniwersum „Pana Tadeusza" nie ma białoruskich chłopów. Ja bym dodał, w uniwersum „Pana Tadeusza" Jankiel jest postacią, jakiej właściwie nie miało prawa być, bo poeta uczynił go takim super Polakiem. To jest tekst poetycki, to jest tekst, który z realizmem nie ma nic wspólnego i który stanowi po prostu pewne zadanie dla nas, dla naszego rozumienia rzeczywistości.

Krzysztof Czyżewski:

Bardzo się cieszę, że Pan podkreślił właśnie tę poetyckość inwokacji i w ogóle słowa Mickiewicza, bo rzeczywiście to jest tak, że jak poetyckość wchodzi w politykę, to ona ma wtedy rażącą moc, tylko daleko odbiegającą od samego kontekstu środowiska, z którego powstawała. I rzeczywiście mnóstwo nieporozumień bierze się właśnie z nakładania się tych dwóch światów, które mówią innymi językami czy są z innej rzeczywistości. Można się zastanawiać, dlaczego ten „Pan Tadeusz" nie jest wielokulturowy, w tym sensie nie ma tam chłopów białoruskich, ale nie ma też Tatarów, nie ma tej Nowogródczyzny, jaką ona w realistycznym sensie właśnie pogranicznym była. Ale rzeczywiście odniesienie jest inne i też pamiętajmy, że inwokację pisze się jak w Homerowej „Iliadzie" czy jak w „Jerozolimie Wyzwolonej" Tassa; to się zawsze zaczyna od inwokacji do Boga, do bóstwa, do czegoś, co nie jest z racjonalnego świata. I teraz przyłożyć to do kategorii realistycznych, to jest zupełnie inna szkoła. Czyli ta trudność, myślę, przynajmniej u Mickiewicza polega na tym, że on obejmuje coś znacznie szerszego i coś z innego porządku, niż roztrząsywanie tego w kategoriach narodowych, politycznych...

Radosław Romaniuk:

Jest tak, jakby nie do końca zasadne było pytanie: a gdzie to było? Kim byli ci ludzie? Też mówiliśmy o tym, że nie będziemy dzisiaj rozstrzygać, czy Mickiewicz był Polakiem, Białorusinem czy Litwinem. Przede wszystkim, dlatego że to byłoby bardzo niepoetyckie. Te wszystkie rozważania są właściwie na antypodach tego, kim był Mickiewicz.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska:

Może nie *ad vocem*, ale jako komentarz. Powiedzieliście, że właściwie nie ma wielokulturowości w „Panu Tadeuszu". Ja twierdzę, że ona tam właśnie jest obecna, i to bardzo, bo wtedy w ogóle nie było czystości etnicznej, narodowej. Dla Mickiewicza tożsamość zastana, doświadczana była czymś wieloszczeblowym, więc trudno mówić o ukazywaniu wielokulturowości, bo nie było odrębności takiej ścisłej, etnicznej, narodowej. Dla mnie w tym tkwi bogactwo Mickiewicza i to, jak my się możemy nim teraz inspirować. Kiedy on mówił o sobie jako o Litwinie czy o Polaku, to myślał o swoistej mieszance kulturowej. Kojarzymy też ten czas z Herderem i takim już nowoczesnym myśleniem o narodzie, który jest całością kulturową, obsługiwany jest ten naród przez konkretny język. Ale te koncepcje nie obejmują bogactwa ówczesnych doświadczeń i tożsamości.

Zastanawiali się badacze nad tym, czy Mickiewicz pisał po białorusku, czy mówił. Na pewno rozumiał. Przecież Jan Czeczot mówił do niego wierszem białoruskim. I on ten wiersz rozumiał. Sądzę, i to jest nieuniknione, bo jesteśmy dziećmi naszych czasów i operujemy przypisanymi im kategoriami, że często nakładamy je też na tamtą rzeczywistość. Myślenie o narodzie było wtedy inne, Mickiewicz myślał o narodzie w kategoriach politycznych, dla niego punktem odniesienia była Rzeczpospolita Obojga Narodów. To się też bardzo zmieniło po Powstaniu Listopadowym, bo na początku, zobaczcie – ojczyzna Mickiewicza to wyłącznie Litwa, którą właściwie powinniśmy nazywać regionem, Nowogródczyzną. To jest to zamieszanie semantyczne, o którym Pani mówiła: Litwa nam się kojarzy teraz z państwem litewskim. I czy to będzie „Grażyna", czy to będzie „Konrad Wallenrod", Mickiewiczowi chodzi o Litwę, dopiero po powstaniu zaczyna się myślenie kategoriami polskości: Litwa pojawia się w komunii, unii, małżeństwie – on tak ładnie to nazywa – z Polską. Ale wcześniej chodzi o Litwę jako taką. Daliśmy się tutaj troszkę zwieść recepcji Mickiewicza, która pojawiła się po powstaniu, a potem wzmocniła ją między innymi Maria Janion; gdzie na przykład mówiło się: „Konrad Wallenrod" to są maski, Zakon to jest Rosja, a Litwa to jest Polska i tu wyłącznie o to chodzi. Nie. Mickiewiczowi chodziło właśnie o Litwę i o to, jak ona była na różne sposoby kolonizowana. Jemu na odrębności tej Litwy – kulturowo: Białorusi (nie umiem precyzyjniej

określić tej relacji – historyczna Litwa była z jednej strony polonizowana, z drugiej podlegała wpływom ruskim) – zależało. I to jest niesamowite, że my z niego wszyscy: i Białorusini, Litwini i Polacy. Od pewnego momentu to nie jest kwestia rywalizacji, tylko w jego myśleniu jesteśmy właśnie tacy, bratersko pomieszani.
A co więcej, wszystko zaczynało się od konkretnego miejsca, dlatego też Mickiewicz jest świetnym patronem wszelkich regionalizmów. Tutaj będę bazowała na cytatach, bo uważam, że poeci i artyści mają więcej, mądrzej i ładniej do powiedzenia, niż ja. Jest więc jeszcze trzeci patron tego naszego myślenia i rozmowy – jego duch wisi nad nami – czyli Sokrat. I on dosłownie ustanowił tę paralelę, nawet między Krynkami a Nowogródczyzną Mickiewicza. Tutaj tylko jeden cytacik, bo było tego więcej; w „Terra incognita Białoruś". Sokrat pisze tak: „Znalazłszy się jako uczeń technikum w Białymstoku chorobliwie zatęskniłem za Krynkami, przypłaciwszy to początkami gruźlicy. Odkryłem nieprzeczuwany wcześniej paradoks małej ojczyzny. Tkwiąc w niej, nie lubi się jej. Przydaje się więc oddalenie. Nareszcie rozumie się poetę i jego słowa „Litwo! Ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie". I zobaczcie – on to mówi w kontekście małej ojczyzny, Krynek, tego miejsca najbliższego. Tak jak Mickiewicz, kiedy mówi „Litwa", zaczyna od Nowogródka, Wilna, od miejsca, ludzi, białoruskich piastunek, lokalnych obrzędów. To jest jego miejsce. Potem oczywiście zaczyna się wielka polityka, bo on politykiem też był, nie zapominajmy o tym: zakładał legiony, pisał w gazecie, można powiedzieć, że walczył na różnych frontach. Ale zaczyna się od miejsca i myślę, że to jest bardzo ładna paralela, która buduje nam relacje między Krynkami a Litwą, która rzeczywiście, tak, jak mówicie, należy już do przeszłości.
Co więcej, my bardziej chcemy wierzyć poetom niż historykom, bo historia jest bardzo skomplikowana, są w niej rozgrywki polityczne, jakieś konflikty. Za poetami idzie mit. I my tego mitu łakniemy. Co więcej – skoro ta Litwa, o której mówimy, jest bytem należącym do przeszłości (zresztą prowokacyjnie dość w samej przedmowie do „Konrada Wallenroda" Mickiewicz pisał: „Litwa jest już całkiem w przeszłości"), możemy zrobić z nią, co chcemy. Prawda jest do naszej dyspozycji. I na bardzo różne sposoby ją wykorzystujemy. Ale warto wracać do Mickiewicza, pamiętając o tym, że pytanie o narodowość w tym kontekście jest rodzajem anachronizmu, bo to była, jak już mówiłam, tożsamość wieloszczeblowa, w której – kiedy myślało się o Rzeczpospolitej Obojga Narodów – mieściły się przeróżne nacje, języki, religie, etnosy[1]. To było „my" Mickiewicza. I to, uważam, może być dla nas wspaniałą inspiracją, także (a może zwłaszcza) tu, w naszym regionie, na Podlasiu. Mam nadzieję, że za chwilę będę miała okazję powiedzieć o tym, jak ważna to jest tutaj tradycja; to niesamowite, ilu artystów, poetów się do Atlantydy Wielkiego Księstwa Litewskiego odwołuje.

1 W tych rozważaniach nawiązuję do ustaleń Danuty Zawadzkiej zawartych w książce: Lelewel i Mickiewicz. Paralela, Białystok 2013.

Krzysztof Czyżewski:

Myśmy nie pytali o narodowość Mickiewicza, ale próbowaliśmy właśnie odnaleźć inne niż narodowe konteksty dla inwokacji. Ciekawe wydaje mi się to, czy ta Litwa, tak jak Mickiewicz by chciał, jest już całkiem w przeszłości? To rozumienie litewskości wydaje mi się ciągle bardzo żywe i świeże, mickiewiczowskie i aktualne. I trudno ją zakopać właśnie w przeszłości. I to jest w ogóle ciekawe, dlaczego nas tak bardzo pasjonuje rozpatrywanie jak Mickiewicz rozumiał litewskość i to jak jego „Litwę" rozumiemy w tym świecie, w którym obecnie żyjemy. Ale to, co powiedziałaś o jego odniesieniu do małej ojczyzny, do określenia swojej tożsamości czy odnajdywania jej właśnie w kontekście *genius loci*, jest niezwykle ważne i trudne. To jest, wydaje mi się, ta kolejna aporia, którą u Mickiewicza znajdujemy, bo myśmy pogubili te swoje małe ojczyzny, zaczęliśmy się odnajdować w większych narracjach, państwowych, narodowych. Nam tego bardzo brakuje i warto tutaj przywołać duch Sokrata Janowicza. Pani Ludmiła mówiła o braku, z perspektywy białoruskiej, mitu właśnie, budującego współczesną wspólnotowość białoruską. Mówiliśmy też o tym, że gdybyśmy dzisiaj zmienili inwokację na „Białoruś! Ojczyzno moja!", to wskazywałoby to na fakt, że wreszcie mamy swoją państwowość, mamy swoją narodowość, i możemy w ten sposób wyrazić również swoją etniczność. Rozumiem, że odpowiedź Pani Ludmiły jest taka, że ta Białoruś ma być rozumiana tak jak mickiewiczowska Litwa, to znaczy obejmująca obywatelstwo i różnych ludzi żyjących dzisiaj w Białorusi, również tych Tatarów, którzy ciągle żyją na Nowogródczyźnie.

Людміла Рублеўская:

Увогуле, калі ўспомніць тэорыю Самуэля Ханцінгтана, гэта вядомы сацыёлаг, філосаф, то Беларусь знаходзіцца на цывілізацыйным разломе. Сапраўды, усе прыкметы гэтага ёсць паміж цывілізацыяй заходняй і візантыйскай, праваслаўнай, расейскай. На нашай тэрыторыі сапраўды можна сустрэць прыкметы і той, і іншай цывілізацый. Былі перыяды дэмакратыі, былі перыяды абсалютызму. Я калісьці аналізавала, як выглядае нацыянальны міф не толькі беларускі. Ну, вельмі ўмоўна, канешне. У маім уяўленні, скажам, польскі нацыянальны міф гэта вертыкаль, гэта гісторыя, гонар роду, гэта памяць продкаў. Натуральна, гэта ўсё літаратурнага паходжання міфы; я не гісторык, я літаратар, для мяне ўсё праз прызму літаратуры. У расейскай літаратуры гэта гарызанталь, прастора, гонар сваімі адлегласцямі неверагоднымі. Беларусь паміж гэтай вертыкаллю і гарызанталлю атрымліваецца на скрыжаванні. Беларусь гэта сапраўды скрыжаванне культур. Беларусь гэта месца, дзе прайшліся мабыць усе войны Еўропы. І тут не толькі былі страты, але тут яшчэ сустракаліся культуры. Таму, праўда, на нашых землях заўсёды была

шматканфесійнасць, шматкультурнасць. Вось якраз і ў сваім цыкле я гэта таксама паказваю. Я лічу, што гэта важна; важна таксама для ўсведамлення, што такое Беларусь. У мяне дзейнічаюць героі розных нацыянальнасцей, і я паказваю, што ўсё-такі ў аснове беларускай ментальнасці – здольнасць ужывацца з іншымі. Людзі розных канфесій выходзілі на адзін пляц па святах, дзе быў рынак. Стаялі там царква, касцёл, сінагога, мячэць. І ўсе былі суседзямі, выходзілі на адзін пляц. І гэты складнік, канешне, нельга ніякім чынам выкрэсліваць. Дарэчы, нагадаю, што габрэі, якія паходжаннем з нашых тэрыторый, называліся літвакі. І Міцкевіч якраз для мяне каштоўны вось гэтым сваім паэтычным складнікам, апаэтызаваннем, скажам, таго ж возера Свіцязь. Бескарысна і шкодна сапраўды высвятляць, кім ён сябе лічыў, кім яго можна называць. Тут трэба мысліць іншымі катэгорыямі, больш універсальнымі. Міцкевіч апаэтызаваў Беларусь, і за гэта мы яму вельмі ўдзячны. Я ж кажу, што паралельна знешняму міфу і ўнутранаму міфу пра беларуса як забітага мужыка, Міцкевіч у той жа самы час ствараў рамантычны вобраз, рамантычны міф. Нацыянальнасць яго мы вызначаць не будзем, гэта абсурд. Але гэты вобраз ёсць. І ён прывязаны і да нашай зямлі, вось за гэта Міцкевічу мы ўдзячны.

Krzysztof CZYŻEWSKI:

Panie Radosławie, nawiązując do spotkania kultur, o którym mówiła Pani Ludmiła, chciałbym odnieść się do wspomnianego przez Pana Jankiela, który ma w „Panu Tadeuszu" bardzo ważny głos i to taki, który stawia do pionu patriotyzm i troskę o ojczyznę. Czyni to Żyd, karczmarz, cymbalista. I to, co mnie interesuje, i o co chciałbym Pana spytać, to sytuacja, w której możemy być dumni, że mamy różnorodność kultur i szczycić się tym, że każda kultura ma swoje bogactwo i mówi swoim głosem. To taki swoisty festiwal wielokulturowości, na którym każdy wychodzi na scenę i opowiada swoim językiem swoją tradycję. Natomiast u Mickiewicza jest inaczej. Przypomina mi się sytuacja w dzisiejszych Stanach Zjednoczonych, gdzie Amerykanie chodzą na film „I'm Not Your Negro" („Nie jestem twoim Murzynem"), który jest filmem o Jamesie Baldwinie, Afroamerykaninie, znakomitym pisarzu, który stawia patriotyzm amerykański do pionu, ale on postawił to trzydzieści lat temu, był takim Jankielem, który powiedział: jeżeli nie rozwiążecie naszego problemu, to będziecie pogrążali się w upadku i za chwilę rządził wami będzie taki Trump. Amerykanie uważają, że on przepowiedział to, czego obecnie jesteśmy świadkami. Interesuje mnie właśnie ta obecność innego, nie musimy mówić w kategoriach narodowościowych, na co zwracała uwagę Katarzyna, ale mówimy o innym, który jest pośród nas, inności, która właściwie buduje wspólnotowość, to znaczy dopełnia i domaga

się odpowiedzialności za jej całość. To wołanie Jankiela o patriotyzm nieprzypadkowo wychodzi ze strony tego innego, bo to jest dokładnie sytuacja, w której możemy poczuć, że wspólnotowość rodzi się poprzez głos innego. Teraz bym powiedział: Białorusina, Żyda, Afroamerykanina, ale nie w ograniczonej do wąskiego kręgu odbiorców audycji dla mniejszości narodowych w telewizji czy radiu, tylko w mainstreamowej debacie o tym, co dla nas, wszystkich obywateli tego kraju najważniejsze. Czyli mówię o takiej obecności mniejszości czy innego, który wchodzi do wspólnej i większościowej narracji. Pamiętam taką debatę tutaj na Trialogu, kiedy rozmawialiśmy o roli mniejszości białoruskiej w ogóle w Polsce, która nie miałaby się ograniczać do tego czy innego „okienka" dla mniejszości narodowej. Jak Pan na to patrzy, Panie Radosławie?

Radosław ROMANIUK:

Jankiel w „Panu Tadeuszu" na pewno reprezentuje kulturę liczącą kilka tysięcy lat. Kulturę, która przeżyła doświadczenie niewoli, przeżyła wiele innych doświadczeń. I rzeczywiście mówi on tym Sarmatom: opamiętajcie się! Sarmatom, którzy właściwie zachowują się w jego optyce jak dzieci. Niepaństwowo, niedojrzale, młodzieńczo; oni się po prostu bawią. To jest jedna rzecz, którą można tutaj zauważyć. O drugiej rzeczy troszeczkę nawet boję mówić. Nie jestem zbyt dobrym adresatem pytania o Jankiela, bo tej postaci właściwie nie lubię. Uważam, że Mickiewicz skłamał, rysując Jankiela i skłamał w sposób dosyć koniunkturalny, w dobrej wierze. Spróbujmy tę postać porównać z Żydem z „Wesela" Wyspiańskiego, który pojawia się dokładnie w takiej samej roli – jako „inny" wśród społeczności, która też jest niejednorodna – ale jednak on jest całkowicie w kontrze. I u Wyspiańskiego ta postać mówi: Ja się z wami nie bawię, mam zupełnie inne spojrzenie na rzeczywistość i mam do tego prawo! A wy możecie mnie nie lubić. Na słowa Pana Młodego o tym, że „jesteśmy przyjaciele", odpowiada właśnie: „tylko my jesteśmy tacy przyjaciele, co się nie lubią". Nie chce żadnej sielanki, na wesele przychodzi właściwie dla córki, którą pociąga ten typ poezji, a on sam jest na polskość i sarmackość całkowicie immunizowany. Natomiast Jankiel jest Żydem, którego może całkowicie zaakceptować polski antysemita, który uważa, że Żyd powinien mówić ładną polszczyzną, być wspaniałym patriotą. Przypomnijmy, że jest on emisariuszem, że w tamtą okolicę przyniósł „Mazurka Dąbrowskiego". I z pewnością te starania zasłużyłyby na uznanie antysemity, bo to w końcu on powinien kultywować „Mazurka Dąbrowskiego", a nie my, bo my to mamy we krwi... Krótko mówiąc: nie jest to postać realistyczna. To wyobrażenie kogoś, kto może się podobać w gruncie rzeczy, ale jeśli się nad tym głębiej zastanowić, to podoba się nam dlatego, że nie daje mu się prawa do bycia innym. Przepraszam, że to mówię, bo mam wrażenie, przewraca to trochę naszą narrację o tym jak w Soplicowie jest

wielokulturowo i wspaniale, ale on jest za gładki, tak pasuje do zabawy, nie reprezentuje tego, co może reprezentować rzeczywiście społeczność, która ma prawo do całkowicie innego spojrzenia na rzeczywistość Soplicowa.

Krzysztof CZYŻEWSKI:

Właśnie o to chodzi, żeby upominać się o prawo bycia innym. I ten przykład Żyda z „Wesela" też mi się bardzo podoba – jeżeli czujemy nieautentyczność, to domagajmy się jej, ale też pamiętajmy, że ta Litwa mickiewiczowska daje miejsce innemu, czy też próbuje dać. I to w takim głosie, że tak powiem, nie zmarginalizowanym. Mickiewicz upomina się o odpowiedzialności za całość, nie za swojość. Wydaje mi się to ważne, jako nasze dziedzictwo bardzo aktualne dzisiaj. Jak jeszcze można Mickiewicza czytać współcześnie, Katarzyno? Jak literatura współczesna, zwłaszcza ta z tego regionu, odnosi się nie tylko do Mickiewicza, ale właśnie do tradycji obywateli Wielkiego Księstwa Litewskiego?

Katarzyna SAWICKA-MIERZYŃSKA:

No właśnie bardzo się odnosi, powiedziałabym: zaskakująco bardzo. Można byłoby to porównać z literaturą innych regionów, ale podejrzewam, że jednak na Śląsku, na przykład, odwołań do tradycji Wielkiego Księstwa Litewskiego byłoby zdecydowanie mniej. Nie dokonywałam jednak takich analiz porównawczych.

Jest taki tekst – nie wiem czy jest Mira Łuksza, nie ma chyba Miry w tym roku z nami – jest taki tekst Miry Łukszy, który wydaje mi się wręcz rodzajem manifestu naszej wspólnotowej, podlaskiej tożsamości poetyckiej. Niesamowita jest też korelacja tego manifestu z tytułem tomiku, z którego pochodzi – „Wiersze tutejsze". Czyli znowu odwołujemy się do bardzo konkretnego miejsca, do tutejszości, która tak irytowała Sokrata, czyli do identyfikacji z miejscem niekoniecznie w kategoriach narodowych czy nawet etnicznych. No bo po prostu jesteśmy stąd, choć oczywiście zawsze to „tutaj" wymaga dookreślenia, wyjaśnienia, co my przez to „tutaj" rozumiemy. No i nagle okazuje się, że Mira we wstępie do swoich wierszy rozumie „tutaj" właśnie jako tradycje Wielkiego Księstwa Litewskiego. Pozwolę sobie zacytować kawałeczek – nie wiem, czy Państwo znają ten tomik, on podobno jest trudno dostępny, dostałam go w prezencie od Jana Artura Szczęsnego (wydała go Biblioteka „Kartek"): „Jesteśmy stąd, z Wielkiego Księstwa i Podlasia, Lachy, Lićwiny, Rusiny, bezmieżne pogranicze. Jesteśmy z mojej duszy, jesteśmy stąd. Wielkie Księstwo jest wciąż. I ci, których nie ma, jak płomienna Alojza Paszkiewicz, suchotna rewolucjonistka, przedwojenny poseł Bronisław Taraszkiewicz, czyje imiona zacichły na zszarganych sztandarach i kamiennych tablicach". Potem wymienia jeszcze kilka postaci. „Mocni, sterani i cisi, wielcy nad łąkami, które zalewa niepamięć". Jeszcze końcówka: „Miejsca nie

puste na słowo, a ono od początku było. I oni, ci tutejsi, są i byli dla mnie i ja jestem dzięki nim". Bardzo mocny manifest, prawda? Ta rodzina duszy, i ta tradycja, z której wyrośliśmy my tutaj, na Podlasiu, to jest właśnie tradycja Wielkiego Księstwa Litewskiego, obejmująca różne narodowości, języki, wyznania. To jest to piękne konsolidujące „my". Powtórzę: tradycja duchowa, w której Mira Łuksza, Białorusinka, chce się odnaleźć, mam nadzieję, a nawet jestem pewna, że razem ze mną, Polką. Kiedy powiedziałam, że Litwa należy już do przeszłości, nie chodziło mi o to, że to jest martwe, tylko że to jest taki piękny mit, z którego na różne sposoby możemy korzystać. Uczący nas wspólnotowości. To jest taka nasza Atlantyda, zatopiona kraina, ale idee, jakie stamtąd czerpiemy, mogą być i są ciągle żywe. Wystarczył mały rekonesans na półce regionalnej w mojej domowej biblioteczce, żeby się przekonać, że nawiązań do tradycji Wielkiego Księstwa Litewskiego jest mnóstwo. Kilka przykładów. Wiesław Szymański, poeta nieżyjący już – poemat „Witraż wileński" plus cykl wierszy „Podróż na Wschód". Jan Leończuk, który mówi o tym, że właściwie, gdyby mógł, to przemieściłby się na stałe do Wilna, że to jest jego tradycja, że on tam chciałby być pochowany, że tam zostało jego serce; mnóstwo jest jego wierszy o tym. Krystyna Konecka, autorka kojarząca się z sonetami – w tym przypadku o zainteresowaniu Wilnem przesądziły korzenie, bo jej rodzina to są repatrianci z Wileńszczyzny, którzy osiedli na Śląsku, a potem ona przyjechała do Białegostoku. Wiesław Kazanecki... [2] Mamy więc różne pokolenia, różne narodowości... Jako ciekawostkę powiem wam, że nawet ktoś, kto bynajmniej nie kojarzy się nam z tą tradycją, czyli nasz buntownik Ignacy Karpowicz, literacki łobuz, ma na swoim koncie takie nawiązania. Otóż Karpowicz zamierzał napisać powieść (tutaj mam fragment, opublikowany w 2012 roku w „Arcie") pod tytułem „Wielkie Księstwo Litewskie", która miała opowiadać o jakiejś ulokowanej w Białymstoku jednostce IPN-u, mającej się zajmować reżyserowaniem historii, czyli pracą nad tym, które postaci eksponować, które zatuszować, taki rodzaj inkwizycji historycznej. To niesamowite, jak ta tradycja funkcjonuje – w różnych obiegach, w różnych poetykach, od sonetów Koneckiej po eksperymentalne powieści Karpowicza. Kolejna interesująca kwestia to fakt, że to jest tradycja duchowa ciągle żywa właśnie w Białymstoku, takim trochę, niestety, mieście bez właściwości, mieście, gdzie tożsamość, ciągłość jest ciągle zrywana, mieście wciąż na nowo odbudowywanym. Pani powiedziała, że przez Białoruś przechodziły wszystkie możliwe fronty i wojny. U nas tak samo. Jest tu z nami profesor Elżbieta Dąbrowicz, która wymyśliła taką piękną metaforę: „ziemia przechodów"; ciągle ktoś przez nas

2 W tym momencie należałoby uzupełnić rozważania o refleksje nad różnicą pomiędzy tzw. dyskursem kresowym a innymi formami kontynuowania tradycji WLK, dystansującymi się wobec narracji postkolonialnej – K.S.M.

„przechodzi" i coś zostawia albo niszczy. Przekleństwem Białegostoku jest też to (rozmawialiśmy już o tym kiedyś w kręgu badaczy noworegionalistycznych), że my jesteśmy w cieniu dwóch wielkich opowieści. Jedna z nich to mityczna Warszawa, czyli centrum, dyspozytor dyskursów, pieniędzy, władzy. A drugie mityczne centrum to jest Litwa, Księstwo Litewskie – Białystok ciągle jakby się „przytula" trochę tu, trochę tam[3]. I to, że poeci i pisarze tak chętnie się do mitu Litwy odwołują, też świadczy o tym, jak to jest mocna, kusząca, piękna narracja. Nie będę Państwu tutaj czytać tych wszystkich wierszy, zachęcam do lektury, wymieniłam nazwiska. Ale to naprawdę w nich jest. Nie wiem, czy można powiedzieć o modzie. Nie, myślę, że to jest głębsze. Rzeczywiście po 1990 roku, kiedy już można było pisać różne rzeczy, wszyscy nagle zaczęli szukać inspiracji na Litwie, w Wilnie, to się stało ważnym tematem. Myślę, że to nie było koniunkturalne, nie było kwestią mody, tylko naprawdę to jest bliska nam duchowa tradycja. I dobrze, że tak się dzieje. I myślę, że to będzie powracało. Naprawdę w jakiś patos tu popadam, ale to jest taki nasz duchowy dom, nasza duchowa ojczyzna. I znowu wracamy do Mickiewicza: my z niego wszyscy. Coś w tym jest. Wczoraj w „Dziadach" też to było widać, w „Dziadach" Białoszewsko-Pasiniego.

Krzysztof CZYŻEWSKI:

Dobrze, że o tym mówisz. I ten kontekst też jest ciekawy, pisarzy, którzy nie wyjechali, albo nie zostali wyrzuceni z miasta. Mogli się buntować jak Ignacy i gdzieś uciekać od zadupia, jak Miłosz, dla którego tym właśnie było międzywojenne Wilno. Troszkę to dziwnie brzmi, jeśli odnieść to do późniejszej twórczości Miłosza i tego, jak po wojnie pisał o Wilnie. Ale bardzo dużo literatury pogranicza powstawało tak, jak „Pan Tadeusz", to znaczy z daleka od Litwy. I z daleka od Krynek. Tak, i to było bardzo ciekawe u Sokrata, że on tu powrócił, miał tę możliwość. Dla mnie na przykład zawsze interesujący był Jerzy Ficowski, warszawiak, który nie wyjechał, to znaczy, który miał szansę opisać to doświadczenie życia po Zagładzie, nie jak Chagall, nie jak setki żydowskich pisarzy, którzy opuścili swój sztetl i których los rozsiał po świecie – Ficowski żył dalej na Muranowie po 1944 roku. I napisał swoje „Odczytanie popiołów", inne od wszystkiego, co powstało na emigracji. To znaczy jest coś takiego, co możesz zrobić tylko wtedy, gdy żyjesz tu i teraz, dzisiaj. To jego zdanie: „chciałbym iść, a depczę", nie mogło zostać napisane przez emigranta. Nie chodzi mi tu o tworzenie, opisywanie swoistego raju tutejszości, tylko o zmierzenie się z tym, co jest pod twoimi stopami. Z tego też rodzi się niezwykła literatura. Może i dobrze, że przywołujemy

3 Zob. D. Zawadzka, Rafa regionu. O przemianach pamięci w literaturze pogranicza polsko-białoruskiego, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3.

to, o czym mówiłaś, to co się rodzi tutaj i teraz. Myślę, że jest teraz moment, żebyśmy oddali głos Państwu, Państwa pytaniom i refleksjom. Bardzo zapraszam do rozmowy.

Ewa Kozłowska:

Przyjechałam z Olecka, dzień dobry wszystkim. Chciałabym zadać jedno pytanie. Rozmawiamy tutaj o pozostaniu i zmierzeniu się. Ale też refleksje krążą na temat archaizmów postrzegania świata. Archaizmów literackiego postrzegania świata, a także, chociaż nie chcemy, też archaizmów poetyckiego postrzegania świata. Ja mam pytanie do Pani Ludmiły. Bo dzisiaj bardzo zainspirowały mnie Pani słowa na temat tworzenia mitu. My się wszyscy z mitami borykamy, dusimy się nimi, wiemy, że są ograniczające. Dla mnie dodatkowo bycie w jakimś miejscu to jest nie tworzenie tożsamości, ale tworzenie świadomości. Więc zastanawiam się, czy Pani ma świadomość tego, jak my się w mitach dusimy i jak sobie Pani na Białorusi chce z tym poradzić, bo wydaje mi się, że zamykanie w kolejnym micie, który stworzy tożsamość, a nie świadomość, nie jest chyba najlepszym wyjściem.

Людміла Рублеўская:

Так, проста тут праблема ў тэрміналогіі. Я мела на ўвазе міф не той, дзе пра Ахілеса і іншых, а міф як складаную сінхрадыяхранічную структуру, якая ёсць уяўленнем пра абагуленага народнага героя і асяродак яго існавання. Што тычыцца пра міфалогію, тут, грэшная, я пісьменніца. У пісьменніка, гісторыка – у іх розныя падыходы. Навуковец збірае факты і на іх робіць тэорыю. Пісьменнік часам робіць роўненька наадварот. З другога боку, ведаеце, быў такі вялікі вучоны, стваральнік семіётыкі Лотман; ён казаў, што гісторык усё роўна мае справу толькі з дэфармаванай гісторыяй, толькі з дэфармаванымі звесткамі, таму што яго веды ўсё роўна грунтуюцца на тэкстах. Тэксты робяцца па сваіх законах, тэксты робяцца людзьмі. Таму ўсё вельмі адносна. І нават адзін мой вельмі добры знаёмы Віталь Скалабан, архівіст-гісторык, заўсёды казаў так: больш за ўсё лжэ дакумент. Ён, вялікі архівіст, ведаў, што нават архіўны дакумент не з'яўляецца абсалютнай ісцінай. Усё што мы ведаем, гэта наша ўяўленне, гэта тое, што выбудавана кімсьці і намі асабіста. Увогуле пра тое, што такое памяць, а асабліва гістарычная памяць, напісана вельмі шмат манаграфій і дасюль яшчэ не вызначана, што гэта ёсць такое. Таму яшчэ раз скажу: мы павінны рабіць тое, што лічым голасам свайго сэрца, голасам сваёй душы, голасам любові да свайго народу цяпер і сёння. А пасля вось з гэтых галасоў нашых штосьці ўзнікне. Таму што гісторыя таксама ведае шмат прыкладаў, калі вялікія рэальныя пераўтварэнні грунтаваліся на чыімсьці ідэалізме, на кімсьці прыдуманых міфах.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska:

Pytanie było do Pani Ludmiły, ale pozwolę sobie też odpowiedzieć na nie, a raczej skomentować troszkę. Bo to jest tak, pamiętacie pewnie niektórzy Państwo, jak był tu w Krynkach przywoływany już przeze mnie Ignacy Karpowicz i jakie wywołał oburzenie swoim stwierdzeniem, że właściwie to Białorusini powinni się cieszyć, że nie mają takiego ugruntowanego narodu, bo narody są be, jak to mówi Ignacy. Prowadzi to wszystko do wojen, do nienawiści, do animozji. I w sumie to powinni się cieszyć, że nie przeszli tego etapu, tylko od razu mogą funkcjonować w takiej internacjonalnej wspólnocie. No i pojawił się szmerek oburzenia. I podobnie jest z tym mitem, to znaczy, żeby go dekonstruować, to najpierw musi być mocny punkt wyjścia, żeby on w ogóle powstał. I tu jest właśnie kwestia momentu: teraz Białorusini są na etapie tworzenia tego mitu i potem pewnie przyjdzie ten czas, kiedy będą się chcieli od niego uwalniać. Przeskoczenie tego etapu byłoby trochę właśnie czymś takim, o czym mówił Karpowicz: cieszcie się, że nie macie państwa narodowego, bo po co wam to, to prowadzi tylko do nienawiści. Co oczywiście wywołało oburzenie. I tutaj trochę podobnie; trudno mówić o duszeniu się czymś, co trzeba na razie jeszcze zbudować. A potem może będzie etap dystansu, dekonstrukcji i zmiany. Mówiąc „mit" mamy na myśli jakąś spajającą narrację, narrację, która integruje wspólnotę, jakiś punkt odniesienia, jeden dla wszystkich. A potem oczywiście będziemy się buntować i to zmieniać, ale myślę, że to jest kwestia właśnie etapu, na jakim znajduje się białoruska tożsamość narodowa.

Ewa Kozłowska:

Ja w tym momencie wejdę w debatę, bo po prostu dla mnie są te dwie rzeczy różne – tożsamość i świadomość. I wydaje mi się, że możemy przeskoczyć etap błędów, nie poszukując tożsamości, a świadomości.

Krzysztof Czyżewski:

Pragnę podziękować naszym panelistom: Ludmiła Rubleuskaja, Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, Radosław Romaniuk byli z nami.





XVIII ТРЫЯЛОГ
Сімпазіён „Літва, мая Айчына!”
Каўказская сінагога ў Крынках, 2 верасня 2017

XVIII TRIALOH
Sympozjon „Litwo! Ojczyzno moja!”
Synagoga Kaukaska w Krynkach, 2 września 2017

частка II / część II
ГІСТОРЫЯ / HISTORIA

Krzysztof Czyżewski:
Drodzy Państwo! Myślę, że pora już rozpoczynać nasz drugi panel. Witam bardzo serdecznie na debacie wokół „Litwo! Ojczyzno moja!”. Leon Tarasewicz zamknął mnie na noc w „Stanicy Kresowej”, mając zapewne nadzieję, że przemyślę tam pewne rzeczy i zastanowię się, w którą stronę polityka historyczna zmierza w tym kraju i że w konsekwencji nasza debata stanie się „kresowa”. Żarty żartami, ale jak Państwo zorientowaliście się po pierwszej części naszego spotkania, jednak z Mickiewiczem tak się nie da – on za trudny na takie przyporządkowania. Nie przypadkowo rozpocząłem debatę od Miłoszowego „Chyba za trudny dla nas ten Mickiewicz”, pytając na ile on jest trudny dla nas dzisiaj. Myślę, że już ta pierwsza literacka debata wprowadziła dużo ważnych spostrzeżeń dla naszej rozmowy, spostrzeżeń, które odwołują się do refleksji nad głosem innego w naszych wspólnotach i nad tym, na ile możemy być na

to otwarci, nie formatując głosu innego tak, jak byśmy jako większość chcieli, ale żeby on rzeczywiście miał prawo do swojej autonomii. I żeby bolał, czyli może mniej tak jak Jankiel w „Panu Tadeuszu", a bardziej jak Żyd z „Wesela" Wyspiańskiego, na co przenikliwie zwrócił uwagę Radosław Romaniuk. Z Ludmiłą Rubleuską mówiliśmy o budowaniu współczesnych mitów, narracji, opowieści w kontekście białoruskim. Pojawiła się też kwestia, czy to powinna być bardziej świadomość, praca nad świadomością niż nad kolejnym mitem. I tu można się zastanawiać, czy świadomość w ogóle potrafi funkcjonować bez mitów. Czasem odsyłając mity do lamusa, dajemy miejsce na powstawanie czy na dominacje takich, które wypierają, powiedziałbym, taką narrację mickiewiczowską, zastępując ją innymi, bardziej wykluczającymi opowieściami. Ale to, co było bardzo ciekawe właśnie w tym jak Ludmiła mówiła o budowaniu swojego mitu literackiego, to pytanie o to, co rozumielibyśmy pod pojęciem Białorusinów wypowiadając dzisiaj słowa „Białoruś! Ojczyzno moja!". Czy odczuwalibyśmy Białoruś w sensie mickiewiczowskim, czy bardziej sprowadzilibyśmy nasze pojecie ojczyzny do kategorii już stricte narodowej. Bardzo ważny był też wątek poruszony przez Katarzynę Sawicką-Mierzyńską o tutejszości współczesnej literatury i o dziedzictwie Wielkiego Księstwa Litewskiego w tworzeniu literatury, która powstaje w naszym regionie i miejsce to eksploruje. O odniesieniu do miejsca mówiliśmy w duchu ekologicznym, to znaczy całościowym, rozumiejąc, że cokolwiek byśmy z tego ekosystemu wykluczyli lub pominęli, to będzie to rana, a nie prawda o nas. To są tylko niektóre z tematów czy refleksji, które starałem się przywołać z poprzedniej debaty.
W drugiej części naszego Trialogu zapraszam na debatę z udziałem historyków i polityków. A po obiedzie, jak już wspominałem, będziemy mieli debatę kulturową, która się o tyle zmieni, że pozostaną w niej Anda Rottenberg i Andrzej Strumiłło, natomiast pan Aleksander Kraucewicz, który jest historykiem i który był początkowo zapisany w tamtej debacie, jest tutaj z nami i którego od razu bardzo serdecznie witam. Aleksander Kraucewicz, historyk, autor książki o początkach Wielkiego Księstwa Litewskiego, która jest też przetłumaczona i dostępna w języku polskim. Kolejnym uczesnikiem panelu jest Wincuk Wiaczorka, bardzo serdecznie witamy; absolwent filologii białoruskiej, polityk, działacz zaangażowany w ruch niepodległościowy białoruski, wieloletni przewodniczący Białoruskiego Frontu Narodowego. Jest z nami również pan Eugeniusz Mironowicz, który w Krynkach, myślę, jest u siebie w domu, autor wielu prac poświęconych mniejszości białoruskiej w Polsce, profesor Uniwersytetu Białostockiego, wcześniej Warszawskiego. I jest z nami Paweł Kowal; witamy bardzo serdecznie – doktor nauk politycznych, polityk, poseł na Sejm Rzeczpospolitej, poseł Parlamentu Europejskiego. Pierwsze pytanie chciałbym zaadresować do pana Aleksandra: jak historycy czytają Litwę mickiewiczowską, jak historyk Wielkiego Księstwa Litewskiego czyta „Litwo! Ojczyzno moja!"?

Аляксандр Краўцэвіч:

Dziękuję. Сёння ўжо гучала такое сцвярджэнне, што гісторыя – навука вельмі складаная. Сапраўды, калі паглядзець дыскусіі паміж польскімі, летувіскімі і беларускімі гісторыкамі, у гэтым можна перакананцца. Але ў прафесіі нашай, як і любой прафесіі, ёсць варштат, ёсць пункты, на каторых мы ўсе сыходзімся. І ў прыватнасці, гэтыя пункты, з якімі згаджаюцца гісторыкі ўсіх трох краін, гэта лакалізацыя гістарычнай Літвы. Таму што да тае лакалізацыі прычыніліся гісторыкі, у асноўным польскія і беларускія. У гэтым няма разбежнасці. Мне якраз давялося займацца зборам інфармацый, публікацый польскіх і беларускіх, каб дакладныя межы гэтай Літвы акрэсліць. Увогуле, калі мы гаворым, я адступлюся трохі, каб да дыскусіі навязаць, калі гаворым пра Міцкевіча, маем цяжкасці з яго ідэнтыфікацыяй, з яго прыцягненнем, атаясамленнем з адным з сучасных народаў, па той простай прычыне, што ён пісаў у часы, калі яшчэ нацыяналізмы выразна не аформіліся, у прыватнасці нацыяналізмы так званых народаў сялянскіх – летувіскага і беларускага. Тады яшчэ проста не было праграм будовы народа і праграм будовы нацыянальнай дзяржавы. Мне здаецца, можа быць я памыляюся, калі б Міцкевіч жыў пазней, ён быў бы прыхільнікам ідэалогіі краёвасці, грамадзянінам Вялікага Княства Літоўскага. Але гэта асобная справа. Цяпер вяртаюся да Літвы. Увогуле заўважана яшчэ ў 20-ыя гады польскім гісторыкам Аскарам Халецкім, што Літва мела на працягу сваёй тысячагадовай гісторыі тры асноўныя значэнні. Значэнне ў сэнсе этнічным, гэта плямёны літоўцаў апісаныя ў летапісах усходнеславянскіх. Потым значэнне тэрытарыяльнае, ці харонім, гэта цэнтр, ядро, галоўная вобласць Вялікага Княства Літоўскага, адкуль яна пачыналася. І, урэшце, палітонім, калі ліцвінамі, Літвой, называлі ўсю дзяржаву Вялікае Княства Літоўскае і напрыклад у маскоўскіх дакументах мог выступаць такі тэрмін: ліцвін з Кіева, хаця гэта быў праваслаўны ўкраінец. І мова, на каторай гавару я, у маскоўскіх дакументах выступала як мова літоўская, русінска-літоўска. На маю думку, я спецыяльна неяк гэтым пытаннем займаўся, Міцкевіч меў на ўвазе Літву гістарычную „Litwo! Ojczyzno moja!", таму што Наваградчына, каторую ён апяваў, на якой ён вырас, з якой быў звязаны эмацыйна, звязаны каранямі, гэта частка гістарычнай Літвы. Бо, агульна кажучы, вось гэтая Літва, як тэрытарыяльны тэрмін, адкуль пачыналася Вялікае Княства Літоўскае, гэта Наваградчына, Гарадзеншчына, Віленшчына і заходняя частка Меншчыны. Гэта межы даволі дакладна акрэсленыя гісторыкамі на працягу апошняга паўстагоддзя. Напрыклад, як акрэсленая мяжа Літвы з Мазовіяй, з Княствам Мазавецкім, існуе дакумент 1358 года, дамова гарадзенскага князя Кейстута

з мазавецкімі князямі пра пагранічную лінію. Там апісаны рэчкі і вёскі вельмі дэталёва. Мы маем мяжу гэтай Літвы з заходняга боку. З боку сучаснай Летувы маецца праца познаньскага гісторыка Збыслава Вайткавяка „Літва Завілейска". Таксама па дакументах канцылярыі Вялікага Княства Літоўскага ён акрэсліў мяжу паўночную і паўночна-ўсходнюю. Самае складанае было аддзяліць Літву ад Русі. Бо ў Вялікім Княстве Літоўскім выразна прасочваліся рэгіёны; гэта Літва, Русь, Жамойць, Севершчына, Кіеўская зямля, Валынь, Падолле. Усё гэта выразна ў дакументах прысутнічае, па гэтым ёсць спецыяльныя працы, таксама з гэтым ніхто не спрачаецца. Вось светлай памяці беларускі гісторык Міхал Спірыдонаў, лепшы спецыяліст па гістарычнай геаграфіі ў нашым рэгіёне, ён вызначыў мяжу паміж Літвой і Руссю. Русь, агульна кажучы, гэта Віцебшчына, Полаччына і Магілёўшчына. Масковія не была Руссю. У разуменні жыхароў Вялікага Княства Літоўскага, у разуменні пісцоў вялікакняскай канцылярыі, у разуменні палітычных дзеячаў Вялікага Княства Літоўскага. Ён апрацаваў у архівах каля двухсот дакументаў – прыватная перапіска, акты, дзе згадваецца і геаграфічна прывязваецца пункт населены на Літве і на Русі. Напрыклад, ён чытае як адзін пан у XVI стагоддзі піша да другога: я са свайго маёнтка на Літве прыехаў у маёнтак Барысаў, а паміж імі каля дваццаці кіламетраў. Ён ставіць кропку, дзе-та тут праходзіла мяжа. Знайшоў каля двухсот такіх кропак. І такім чынам я ў сваёй публікацыі проста замкнуў гэтыя ўсе межы і атрымалася гістарычная Літва, рэгіён XVI стагоддзя. І ўжо – звяртаю вашу ўвагу, яшчэ больш дакладныя звесткі, каб не абвінавачвалі гісторыкаў, што мы навука вельмі складаная, няпэўная. Бо гісторыя гэта навука дакладная; я пачынаў з археалогіі, калі мы гаворым, што гэта паселішча датуецца 3-м, 5-м тысячагоддзем да новай эры, то гэта дакладная звестка. І вось ужо пачынаючы з канца XVIII стагоддзя, усё стагоддзе XIX, гэта сітуацыя этнічная, гэта межы Літвы, яны ўжо даследаваліся этнолагамі, у жывую. Гэта была такая мода – ад канца XVIII стагоддзя – даследавання народнай культуры, мовы, тэрытарыяльных меж. І гэтая Літва, гістарычная, яна была ў свядомасці сельскіх жыхароў, да паловы XX стагоддзя. І нават зараз ёсць. Напрыклад, я езджу часта па сваёй краіне і ёсць такія гарадкі: Ружаны і Пружаны. Пружаны гэта Палессе, а Ружаны ліцвіны. І гэты раён, гэта тэрыторыя Літвы, лічыцца адной з этнаграфічных зонаў сучаснай Беларусі. Я, напрыклад, нарадзіўся пад Гародняй, я ліцвін, па арыгінальнаму паходжанню. І таму для мяне несумненна, што калі Адам Міцкевіч казаў „Litwo! Ojczyzno moja!", ён меў на ўвазе тое, што мелі на ўвазе не толькі шляхецкія жыхары ваколіц, але таксама і навакольныя сяляне.

Krzysztof Czyżewski:

Bardzo dziękuję za przywołanie tradycji krajowej, która może historycznie przegrała z formacjami narodowo-separatystycznymi, które zdominowały nasze pogranicze po I wojnie światowej, ale to jest właśnie ta tradycja, która rozumiała obywatelskość Wielkiego Księstwa Litewskiego. I to czytanie Litwy jako wspólnej ziemi dla wszystkich, którzy ją zamieszkują, okazało się strasznie ważne. Chodzi mi o krajowe rozumienie małej ojczyzny, ale też kraju, jako tego, co obejmuje obywateli wszystkich narodowości i religii w jedną wspólnotę. Nasi patroni, tacy jak przywoływani już tu Sokrat Janowicz i Czesław Miłosz, często się do tej tradycji krajowej jednak odwoływali. Zwracam się teraz z pytaniem do pana Wincuka, otwierając perspektywę człowieka, który zaangażował się bardzo silnie w narodowy ruch białoruski jeszcze w trakcie trwania Związku Sowieckiego. Sięgając jeszcze do tradycji Wielkiego Księstwa Litewskiego, warto zaznaczyć, że to było państwo, w którym językiem urzędowym przez długi czas był język starobiałoruski. Z czasem coraz bardziej dominująca stawała się łacina, wreszcie w ostatnim okresie polszczyzna. Kwestia językowa jest na tych pograniczach szalenie ważna. I tak jak rozumiem, Pańskie budowanie ruchu narodowego i świadomości narodowej było bardzo silnie związane z językiem białoruskim. Co też pociągało za sobą konsekwencje, myślę, dla tej młodej Białorusi, której nie wszyscy obywatele mówili po białorusku. Jak kwestia budowania białoruskiej wspólnotowości była rozstrzygana w dziedzinie językowej, jak to było w przypadku ruchu narodowego białoruskiego? Na ile język ustanawia całkowicie nową tożsamość białoruską, a na ile daje miejsce też innym tożsamościom do współistnienia?

Вінцук Вячорка:

Дзякую. Беларусь – вельмі своеасаблівая краіна ў межах нашага рэгіёну Еўропы. Сваёй разнастайнасцю яна часам не менш кантрасная за Украіну, хаця мы не маем свайго Данбасу; зрэшты, і Львова таксама не маем. Значыць, сапраўды павінны быць нейкія інтэгральныя фактары, акрамя рэлігійных, якія б у першую чаргу ядналі гэты калісьці асноватворны народ Вялікага Княства Літоўскага, той клей, той цэмент, дзякуючы якому Вялікае Княства Літоўскае адбылося. Дзякуючы чаму гэты народ вытрываў і цяпер спрабуе збудаваць сваю незалежную дзяржаву? (Часам не дзякуючы, а насуперак цяперашняму найвышэйшаму кіраўніцтву.)

І гэта адбываецца ў кантэксце масавага звароту нашых суседзяў да „гістарычнай палітыкі". Прычым калі-нікалі гістарычнай палітыкі, звернутай на да эпохі мадэрных нацыі, пра што ўжо калегі гаварылі, а да перад мадэрнай, прэнацыянальнай эпохі. Зрэшты, падобнае не толькі ў нашым рэгіёне: так званая „Ісламская дзяржава" разглядае Пірэнэйскую паўвыспу як тэрыторыю

Халіфату, якая нібыта прыродным натуральным чынам ёй належыць. Я знаходжу пэўнае сугучча з тым Халіфатам у канцэпцыі „рускага міру”, пад які таксама падбудоўваюцца пэўныя рэлігійна-цывілізацыйна-моўныя падваліны. Гэта выклік для тых, хто думае пра перспектыву беларускага народу, пра зберажэнне яго ідэнтычнасці. Патрэбнае майстэрства, каб даць магчымасць беларускай нацыі адбыцца і мець гарантыю перспектывы, і пры гэтым каб не правакаваць нейкіх новых канфліктаў. Бо, на жаль, „гістарычная палітыка” вельмі часта вядзе да непатрэбных новых альбо добра-такі адроджаных старых канфліктаў. Між іншым, непрыхільнікі нашай незалежнай дзяржаўнасці гэта добра ведаюць і спрабуюць беларускі народ падзяляць усярэдзіне.

Цяпер, як вы ведаеце, рыхтуюцца манеўры беспрэцэдэнтнага маштабу – так званыя беларуска-расейскія, а дакладней расейска-беларускія, а яшчэ дакладней расейскія з удзелам беларускай арміі. У іхнім сцэнары закладзеная вайна з трыма фіктыўнымі дзяржавамі. Адна з гэтых дзяржаў мае назву „Вяйшнорыя” – сугучную з некаторымі беларускімі і літоўскімі тапонімамі. Балцкая назва – у нас ёсць мястэчка Вайшнарышкі, прозвішчы Войшнар, Нарвойш. Яе „межы” супадаюць з Гродзенскай і старой Маладзечанскай абласцямі Беларусі, гэта значыць з гістарычным Віленскім краем, з Сярэдняй Літвой Жалігоўскага, × гістарычнай Літвой, пра якую спадар Алесь Краўцэвіч нядаўна гаварыў, дзе моцная прысутнасць жывой беларускай мовы, прыкметная прысутнасць каталіцкага веравызнання. І атрымліваецца, што армія Рэспублікі Беларусі разам з расейскімі „саюзнікамі” на тэрыторыі Беларусі разглядае ў якасці ворага вялікі кавалак гэтай самай незалежнай Беларусі, што беспрэцэдэнтна для манеўраў, і будзе „ваяваць” з так званай „Вяйшнорыяй”. Я думаю, што гэтым чынам імкнуцца прабудзіць пэўных дэманаў. Хтосьці разумны ў расейскім генеральным штабе прыкінуў, што, можа быць, гэтую тэрыторыю ніколі не ўдасца канчаткова русіфікаваць і ператварыць у „рускі мір”. І, калі што, яе можна, так сказаць, „аддаць”. Ну і лагічна абараняць „рускі мір” ад яго ворагаў. Вось такая матрыца, абсалютна небяскрыўдная, на маю думку, цяпер закладаецца ў мазгі нашага народу. Мапу паказаў у тэлевізіі кіраўнік генеральнага штабу Ўзброеных сілаў Рэспублікі Беларусі, тлумачыў – вось „Вяйшнорыя”, ворагі, мы з ёю будзем ваяваць.

У інтэрнэце, праўда, некаторыя маладыя людзі радасна сустрэлі гэтую навіну, стварылі віртуальны ўрад Вяйшнорыі, сцяг, герб, войска, міністэрства абароны і так далей. Але, на маю думку, гэта ўсё ж няспешна. Бо калі магчымая „Вяйшнорыя” то магчымыя і Віцебская, і Гомельская „народная

рэспублікі” – накшталт „ДНР-ЛНР” і таксама спачатку з віртуальнымі, а потым, можа быць, і невіртуальнымі інстытуцыямі.

Крайне важна шукаць тое, што ўжо зынтэгравала беларускі народ цягам стагоддзяў І што цяпер яго інтэгруе, а не падзяляе. І ў гэтым сэнсе – калі звяртацца да слова Літва – то, на маю думку, больш каштоўнай для нас будзе агульнадзяржаўная традыцыя Вялікага Княства, а не так званая гістарычная Літва, пра якую гаварыў спадар Алесь. Бо менавіта ў ВКЛ, якая інтэгравала ў сабе традыцыі полацка-тураўскай культуры й дзяржаватворчасці, напэўна, і караняцца зародкі пазнейшай адметнасці талерантнага (у тым ліку і рэлігійна талерантнага) беларускага народу.

Не магу не завярнуцца да Міцкевіча, які тварыў на пераломе паміж прэнацыянальнай і мадэрнай нацыянальнай эпохамі. Нагадаю вам цытату з ягонай лекцыі 1842 году (я, дарэчы, зрабіў новы пераклад на беларускую гэтых цытат, а то яны блукалі ў трохі недакладным перакaзе): „Гаворкаю Белай Русі, званай русінскаю ці літоўска-русінскаю, беларускаю, размаўляе больш-менш дзесяць мільёнаў. Гэтая гаворка найбагацейшая і найчысьцейшая. Некалі яна разьвівалася (па-польску „było ono narzecze niegdyś uprawne”). У пару незалежнасці Літвы вялікія князі карысталіся ёю ў дыпламатычным ліставанні”. А ўжо ў 1847 – размова з Аляксандрам Ходзькам: „З усіх славянскіх народаў русіны, гэта значыць сяляне Пінскай, Мінскай і Гродзенскай губерняў, захавалі найболей славяншчыны. У іхніх казках і песнях ёсць усё. Пісаных помнікаў мала, толькі Статут Літоўскі пісаны моваю найбольш гарманічнаю і найменш скажонаю з усіх славянскіх дыялектаў. Усё іхнае жыццё – у духу, на зямлі яны прайшлі ўсю гісторыю ў жахлівай галечы ды ўціску”.

Вось жа Адам Міцкевіч, наш „міленькі Адам”, як называў яго Ян Чачот, сам не заўважае сістэмнай супярэчнасці між гэтымі двума выказваннямі. Статут Літоўскі пісаны па-беларуску. (Ён, сын наваградскага адваката, думаю, чытаў Статут у арыгінале, не мог не чытаць. Юльюш Бардах лічыў, што Міцкевіч прыцягнуў у сучасную польскую шмат старабеларускіх выра заў і тэрмінаў са Статута. А мы – парадаксальна – якраз страцілі іх.) Міцкевіч спачатку сцвярджае, што беларуская – чыстая, развітая, шматфункцыйная мова, а ў другой цытаце кажа, што пісьмовых помнікаў мала і што гэта мова выключна гаротных сялян: беларусы – сацыяльныя нізы. Міцкевіч (як культурны феномен) адбываўся як прыналежны да мадэрнага польскага народу, мадэрнай польскай нацыі. І, на жаль, супярэчліва паставіўся да той самай Літвы і яе моўнай мінуўшчыны, у якой ён, уласна кажучы, узрос і якую апяваў.

Няхітры тэксталагічны аналіз ягоных Дзядоў паказвае, што слова Літва, пра што ўжо ў першай панэлі гаварылі, бытуе ў кантэксце свойскасці, тутэйшасці, нечага роднага. А Польшча там – гэта місія, шырэйшы кантэкст, пакліканне. Палітычная місія – гэта Польшча. Літва – хутчэй малая радзіма.
Думаю, менавіта праз гэтую супярэчнасць, якую таленавіта выявіў Міцкевіч, не адбылася ў нас ідэя „краёвасці". Не магла прыжыцца назва Літва ў новым беларускім палітычным руху ўжо XX стагоддзя. Вось класічны твор, які ведаюць усе беларусы, і ў школах Падляшша таксама яго вывучаюць, – трылогія Якуба Коласа (таксама ж Міцкевіча, дарэчы), першая кніга „У палескай глушы". Вобраз пана падлоўчага (гэткая тагачасная сярэдне-ніжняя наменклатура):
„Тутэйшае жыхарства лічыла яго палякам. Сам падлоўчы з гэтым не згаджаўся. «Я – ліцьвін», – зь нейкай гордасьцю зазначаў пан падлоўчы і сваю належнасьць да ліцьвіноў даводзіў тым, што яго прозьвішча – Баранкевіч – мела канчатак на -іч... Даведаўшыся, што прозьвішча новага настаўніка Лабановіч, падлоўчы... прыкметна выказаў адзнакі задавальненьня(...): «То і пан – ліцьвін!» – весела сказаў ён маладому настаўніку... Сваё ліцьвінства ён падкрэсьліваў... кажучы: «Мы, ліцьвіны, любім піць гладка»".
І яшчэ еў літоўскія калдуны. Якуб Колас, які несумненна мысліў беларускімі нацыянальнымі катэгорыямі, іранічна апісвае рэшткі „дваровай краёвасці", не пакідаючы „двору" – „Літве" ў тагачаснай сістэме знакаў – гістарычнае перспектывы ў адроджанай Беларусі. Для беларускіх палітычных дзеячаў тады, напэўна, важным было сацыяльнае процістаўленне: мы, беларусы – сялянская нацыя, скажам, як Нарвегія ці іншыя – нічога саромнага ў гэтым няма. Маўляў, хто не сяляне – тыя не беларусы. Але, думаю, у нас даўно пераадолена гэтае сацыяльнае процістаўленне ўнутры нацыі, і няма патрэбы яго гальванізаваць, у тым ліку праз процістаўленне ідэнтычнасці „Літвы" і Беларусі.
Закончу згадкай пра запіс vox populi на мінскай вуліцы. Я рыхтаваў сцэнар відэапраграмы пра беларускую мову. Пытанне было такое: „Ці ведаеце вы, што такое сальцісон?" Уявіце сабе – старыя, маладыя стапрацэнтна слова ведалі і са смакам расказвалі, як бабуля квадрацікамі лёгкія ці іншыя вантробы насякала пад прэс. Маўляў, у выніку смаката якая! А сустрэтыя прыезджыя з Расеі альбо не разумелі, што гэта такое, альбо казалі: „Да это какие-то отходы, это невкусно, мы никогда этого есть не будем". Адзін чалавек сказаў нават: „Сальцісон – гэта субпрадукты, якія заставаліся пасля таго, як пан забіваў карову ці свінню, а рэшткі аддаваў сялянам". Але Адам Міцкевіч у вершы „Пецярбург" гэта зняпраўджвае! Ён кажа пра італьянца, які ў тым Санкт-Пецярбургу фрэйлін царскіх сальцісонам карміў. Аказваецца, маем

такі сацыяльна-нацыянальны інтэгратар, як сальцісон, які паказвае, што ў нашай цывілізацыйнай традыцыі і жыццёвая прастора выкарыстоўвалася эфектыўна, і свінка выкарыстоўвалася эфектыўна – кожны кавалак. (А далей на ўсход было не так: і ўжо заселеных тэрыторый там вечна было мала, і свіння выкарыстоўвалася экстэнсіўна, неэканомна – толькі мяса.) Выснова – беларусы, інтэгруймася!

Krzysztof Czyżewski:

Dziękuję bardzo. Do pytania o język będę chciał jeszcze powrócić. Natomiast teraz zwracam się do pana Eugeniusza starając się powrócić do dialogu z Mickiewiczem. I tak się zastanawiam, jak ten dyskurs obywatelski i uniwersalistyczny ma się do troski działaczy mniejszości narodowych by nie rozpłynąć się w żywiole większości? Czy troska o małe, które jest zagrożene – jak na przykład istnienie języka białoruskiego – musi być przeciwstawna myśleniu o całości i współistnieniu z innymi? Czy Mickiewicz z tą swoją inwokacją „Litwo! Ojczyzno moja!" wam nie przeszkadzał? Litwinom trochę przeszkadzał, i dlatego zmieniali jego teksty. Na przykład w „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego", ze słynną pieśnią pielgrzyma, która bardzo szybko została przetłumaczona na język litewski i stała się ważną częścią budowania kanonu ruchu narodowego, wszędzie tam, gdzie było słowo „Polak", pojawiło się słowo „Litwin". Co więcej trójca wrogów, którą u Mickiewicza były Prusy, Rosja i Austria, też została zmieniona i w miejsce Austrii pojawiła się Polska, jako zagrożenie dla dążeń niepodległościowych. Jak to jest z tym Mickiewiczem z Pańskiej perspektywy, Panie Eugeniuszu?

Eugeniusz Mironowicz:

Mogę mówić tylko o własnych doświadczeniach i własnych obserwacjach, gdyż jako naukowiec nie prowadziłem takich badań; zresztą mniejszością białoruską nie zajmuję się już od ponad trzydziestu lat. Natomiast moje własne obserwacje prowadzą do takich konstatacji: Mickiewicz młodych Białorusinów z Białostocczyzny interesował w takim stopniu jak młodych Polaków. Był czas młodości mojego pokolenia, kiedy poezję Mickiewicza czytało się z pewnym nawet zachwytem i ze zrozumieniem. Doszukiwać się tam jakichś ideologicznych elementów nikt spośród młodych ludzi specjalnie nie starał. Była to przede wszystkim obowiązkowa lektura w szkole średniej, gdzie lekcjach języka polskiego przekonywano, że nietaktem byłoby przyznanie się przez człowieka, który zdał maturę do nieznajomości dzieł wieszcza jak „Pan Tadeusz" lub „Dziady".

Obserwuję natomiast pokolenie moich dzieci – to pokolenie internetu, postinternetu. Dla nich zarówno młodych Białorusinów jak Polaków, Mickiewicz jest jakimś

anachronizmem. On ani im nie przeszkadza, ani w niczym nie pomaga. Znam kilku młodych Białorusinów. Dla humanistów bywa to nawet ciekawa literatura, wiekszości jednak to tylko obowiązkowa lektura szkolna, przez którą jakoś tam trzeba przebrnąć, żeby zdać egzamin maturalny. I tylko tyle.

Natomiast nawiązując do tego co wysłuchaliśmy w pierwszej części seminarium, o tym że literaci ze środowiska białoruskiego żyją dawną Litwą i jej wieszczem Mickiewiczem, to efekt mitu o tej baśniowej Litwie. Pamiętajmy, że mit to taka historia, która odwołuje się do rzeczywistości, lecz interpretuje ją stosownie do potrzeb określonego środowiska. Mit to, pewnymi zastrzeżeniami, to najczęściej zafałszowana historia, która niczego nie nauczy. Polski historyk Szujski w końcu XIX wieku napisał bardzo mądre zdanie, że na podstawie fałszywej historii można prowadzić tylko fałszywą politykę. I ja się z tym zgadzam. Aleksander Kraucewicz przed chwilą parę ciekawych rzeczy powiedział na temat tej Litwy historycznej, wyznaczył jej granice. Ale chcę powiedzieć, że to miało dalsze konsekwencje i dość długą kontynuację.

Gdy upadła Rzeczpospolita i kiedy wyznaczano nowe podziały administracyjne w Imperium Rosyjskim, w 1801 roku utworzono dwa generalne gubernatorstwa. Jedno z nich z siedzibą generalnego gubernatora w Wilnie, nazywało się litewskie, obejmowało tę część byłego Księstwa Litewskiego, które Aleksander określił jako Litwa – gubernie wileńska, grodzieńska i mińska. Drugie generalne gubernatorstwo, nazwane – białoruskie ze stolicą w Witebsku, to właśnie ziemia witebska i mohylowska. Ta część Białorusi już wówczas nie była nawet w nazwie Litwą. Dalszą historię zgodnie z tą logiką podziałów terytorialnych zamierzał kontynuować Napoleon Bonaparte. Zmierzając do rozbicia Rosji obok Księstwa Warszawskiego, chciał jeszcze mieć na wschodzie Europy Księstwo Litewskie, lecz bez guberni, które wcześniej wchodził w skład białoruskiego generalnego gubernatorstwa. Także po Kongresie Wiedeńskim przymierzano się w Petersburgu do odbudowy Księstwa Litewskiego. Powołano nawet korpus litewski, który miał być zalążkiem armii tego państwa. Znów w tych samych granicach, poszerzonych jedynie na południe o gubernię wołyńską.

Przygoda z odtwarzaniem wielkiej Litwy skończyła się moim zdaniem po powstaniu styczniowym. Powstanie styczniowe jest taką granicą, za którą historia mitotwórcza Litwy przestaje funkcjonować. W drugiej połowie XIX wieku rodziły się zupełnie inne nurty ideologiczne, inne prądy polityczne, które w zasadzie stanowiły fundamenty do budowy współczesnego narodu białoruskiego. We współczesnym społeczeństwie białoruskim, łatwo dostrzec można nurty, które stanowią kontynuację zmodernizowanych dziewiętnastowiecznych idei.

W końcu XIX wieku wykrystalizowały się nowe nurty ideowe odrzucające tradycję litewską. Najsilniejszy, którego w dużym stopniu kontynuatorem jest współczesna Białoruś, był „*zapadnorusizm*". Jego głównym ideologiem był Michał Kojałowicz;

człowiek pochodzący z tej okolicy, z Kuźnicy Białostockiej. Kojałowicz budował swoją mitologię narodu ruskiego w odrzuceniu idei Litwy i litewskości. „Zapadnorusy" – Białorusini – to wspólnota prawosławna. Ci co odeszli od prawosławia, czyli szlachta ruska, nazwali siebie Litwinami, zlatynizowali się, zdradzili swój naród. Kojałowicz odmawiał katolikom prawa bycia Białorusinami. Występował w imieniu ponad 70 procent mieszkańców Białorusi. W warunkach Imperium Rosyjskiego ideologia „*zapadnorusizmu*" oddziaływała przede wszystkim na emancypujące się miejscowe elity prawosławne.

W jaki zatem sposób w nowej sytuacji mogli wyrazić siebie spadkobiercy tradycji litewskiej. Przypominam sobie zdanie, które przeczytałem u Wincentego Dunin-Marcinkiewicza, dramaturga, którego sztuki pisane w języku białoruskim są dzisiaj grane nieustannie w teatrach na Białorusi. O swojej tożsamości Dunin-Marcinkiewicz napisał mniej więcej tak (cytuję z pamięci): „jestem Litwinem, należącym do kultury polskiej. Ja mam świadomość, że należę do tej samej grupy etnicznej, co ci chłopi wokół mnie, tylko że ta bariera kulturowa nie pozwala mi być razem z nimi". Była to bariera socjalna i kulturowa, lecz nie etniczna. Wybitny dramaturg białoruski siebie określił „człowiekiem kultury polskiej". Litwin na Białorusi to człowiek kultury polskiej.

Nie żyjący już Michał Jagiełło, znawca literatury narodów Rzeczypospolitej, uczestniczący zresztą parę lat temu w Trialogach, cytuje w jednej z ostatnich swoich książek list Tadeusza Kościuszki, dotyczący jego stanu świadomości. Kościuszko także pisał: „Jestem Litwinem, jestem kultury polskiej. Tylko kim są ci ludzie, którzy są wokół nas? To są chłopi białoruscy". Dla Kościuszki chłopi to „oni", ludzie innej cywilizacji. Dziś przez potomków tych chłopów Kościuszko czczony jest na Białorusi jako jednego z bohaterów narodowych, podobnie zresztą jak przez potomków polskich chłopów pańszczyźnianych Czartoryscy, Potoccy, Zamojscy...

W końcu XIX wieku największym miastem białoruskim był nie Mińsk, ale Petersburg, gdzie według spisu z 1897 roku mieszkało ponad sto tysięcy ludzi, którzy określili swoją narodowość jako białoruską. Byli tam wśród Białorusinów prawosławni, katolicy, protestanci, a nawet wyznawcy judaizmu. Tam też była Akademia Katolicka, gdzie podążali za nauką kandydaci do stanu duchownego z Białorusi. Wielokulturowy Petersburg był znakomitym miejscem do przemyśleń. Wielu kleryków wracało z Petersburga na Białoruś lub do Wilna jako Białorusini. Wszystkie znaczące postacie białoruskiego ruchu narodowego z końca XIX wieku, w tym także ruchu katolickiego – Stankiewicz, Godlewski, doświadczyli atmosfery Petersburga. Pobyt w tym mieście, będącym tyglem narodów, pozwalał odnajdywać swoją naturę. Wielu duchownych katolickich, którzy ukończyli akademię petersburską, wyjeżdżało do stolicy imperium jako Polacy, wracali z poczuciem misji, zrobienia czegoś na rzecz ludu

mówiącego tym samym co oni językiem, czyli białoruskim. Moim zdaniem, duży wpływ na postawy wielu katolików miała także ideologia „*zapadnorusów*" wykluczająca katolików z „*ruskiej*" wspólnoty. Białoruskość katolików była formą deklaracji o treści: nie jesteśmy obcymi na tej ziemi, jesteśmy częścią tej społeczności.

Drugi taki nowy nurt, adoptowany w środowisku białoruskim, w dużej mierze miał także petersburski rodowód. Chodzi tu o socjalizm, który jednoczył prawosławnych, katolików i Żydów. Socjaliści byli twórcami pierwszej koncepcji organizacji politycznej narodu białoruskiego. W 1884 roku w piśmie „Homan" przedstawili wizję autonomicznej Białorusi w wielonarodowej i demokratycznej Rosji. Rosja w tej wizji nieco przypominała współczesną Unię Europejską. Białoruś ze stolicą w Wilnie miała mieć własny sejm, administrację, prawo, system edukacyjny. Koncepcja, która zaistniała w latach osiemdziesiątych XIX w. znalazła wielu kontynuatorów także w XX w. O Wielkim Księstwie Litewskim i jego tradycjach wspominano bardzo rzadko.

Na początku XX w. powstały pierwsze partie białoruskie, ich przywódcy kreślili wizję przyszłości Białorusi zawsze w ramach jakiejś demokratycznej Rosji. Wiara w to, że powstanie demokratyczna Rosja była fundamentem rozważań liderów białoruskich. W 1910 roku pojawiła się książka Wacława Łastowskiego pod tytułem „Krótka historia Białorusi". Okres Wielkiego Księstwa Litewskiego w tym opracowaniu, to czas zdrady elit, obcego panowania na ziemi białoruskiej i utraty tożsamości narodowej.

Testem dla wszystkich koncepcji była I wojna światowa. Pojawiła wówczas się nieśmiała próba ogłoszenia deklaracji Wielkiego Księstwa Litewskiego w 1916 roku. Pod deklaracją podpisali się Polacy, Litwini, Żydzi i oczywiście Białorusini. Byli to bracia Łuckiewicze, najbardziej znani działacze wileńscy w tym okresie. Po dwóch latach, kiedy zaczęło trzeszczeć imperium rosyjskie i pojawiła się perspektywa tworzenia państw narodowych, Litwini i Polacy bardzo szybko wycofali się z tej idei. Powrotu Wielkiego Księstwa Litewskiego chcieli Żydzi, nieliczni Białorusini oraz działacze, którzy nazywali siebie krajowcami.

Natomiast koncepcja Białorusi według „Homana" realizowana była w konkretnych działaniach polityków białoruskich. W kwietniu 1917 roku, już po rewolucji lutowej w Rosji, w Mińsku odbył się zjazd białoruskich organizacji. Zebrali się ludzie różnych środowisk i postanowili wówczas wysłać delegację do władz, „demokratycznej", Rosji. Delegacja z ziemianinem Romanem Skirmuntem na czele udała się do Petersburga, z dobrą wiarą, że zostanie wysłuchana, a jej propozycje uwzględnione. Skirmunt był niegdyś deputowanym rosyjskiej Dumy państwowej i znał nieco realia polityki rosyjskiej. Gdy pojawił się w Petersburgu z postulatem autonomii w ramach Rosji, nikt z władz „demokratycznej Rosji" nie chciał słuchać ani o Białorusinach, ani o żadnej autonomii dla peryferyjnego ludu.

Drugą próbę uzyskania autonomii podjęli socjaliści po przewrocie bolszewickim w Rosji. Wierzyli w międzynarodową solidarność obozu „rewolucyjnego". Za zgodą komisarza ds. narodowościowych Stalina zwołano w grudniu 1917 r. I Kongres Wszechbiałoruski, który jako pierwsze postanowienie przyjął budowę socjalistycznej władzy na Białorusi i zachowania ścisłego sojuszu z bolszewicką Rosją. Tylko że ta władza na Białorusi miała być białoruska, nie bolszewicka i nie delegowana z Moskwy. Bolszewicy także nie chcieli słyszeć o żadnej władzy białoruskiej na Białorusi, nawet naśladującej rozwiązania stosowane w Rosji.
Gdy wyczerpały się wszystkie możliwości uzyskania autonomii w ramach Rosji, działacze białoruscy zdecydowali się na ogłoszenie 25 marca 1918 r. deklaracji niepodległości Białoruskiej Republiki Ludowej. Proces ideowy od „zapadnosrusizmu" do niepodległości dokonywał się bez odwoływania się do spuścizny Wielkiego Księstwa Litewskiego. Symboliczną datą dla wszystkich zwolenników niepodległej Białorusi pozostał dzień 25 marca. „Zapadnorusizm" jako idea związku Białorusi z Rosją materializował się w XX wieku w co najmniej dwóch projektach politycznych – najpierw w postaci Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, następnie Republiki Białoruś, w szczególnie jaskrawym wydaniu w latach 1995-2000.
Mit Wielkiego Księstwa Litewskiego jako państwowości białoruskiej wykreowała opozycja białoruska u schyłku lat osiemdziesiątych XX w. Podchwyciła myśl białoruska historiografia. Uczeni jedne fakty wyeksponowali, o innych dyskretnie przemilczeli. Dziś oficjalna „ideologia państwowa" opisuje dzieje Wielkiego Księstwa, z jego instytucjami i dostojnikami, jako część białoruskiej tradycji państwowej.

Krzysztof Czyżewski:

Bardzo dziękuję. Nasze rozumienie „Białoruś! Ojczyzno moja!" rozszerza się o aspekt religijny, którego do tej pory nie poruszaliśmy, włączając w to wykluczenia bądź nie właśnie katolików, o których Pan wspomniał. Białoruskość obejmuje różne wyznania. Chciałbym jeszcze krótko nawiązać do mitu, który kłamie historii, co oczywiście jest możliwe. Historyk Timothy Snyder wypomina narodom i państwom Europy Środkowo-Wschodniej to, że za bardzo interesują się pamięcią, a za mało historią. Inaczej mówiąc, polityka pamięci jeszcze nie oddaje sprawiedliwości historii, którą bardziej trzeba się strać rozumieć niż upamietniać. Jednak mi bliskie jest takie rozumienie mitu, które nazywa czy przywołuje coś, co dla przykładu było mocno obecne w panelu literackim, co jest archetypowe i co dotyczy etosu bardziej niż praw historii, coś, czego się nie da skodyfikować ani w nauce, ani w prawie, a co obejmuje po prostu pewien sposób rozumienia rzeczywistości i w konsekwencji zespołu wartości wdrażanych w życie. Nasze mity stały się w którymś momencie narodowo-obronne, tak samo jak na Bałkanach, i często to w nich upatrywano zarzewia konfliktów i wojen. Ale są inne

mity. Pracuję ze studentami Uniwersytetu Bolońskiego i z partnerskimi organizacjami, które we Włoszech angażują się w pomoc imigrantom. Bardzo często przywołują oni mit śródziemnomorski, jako ważny punkt odniesienia, który buduje ich współczesne postawy. Pamiętam rozmowy z rybakami w Syrakuzach na Sycylii – dla nich mit śródziemnomorski jest ważniejszy od prawa europejskiego, co w konsekwencji sprawia, że zdarza im się płacić kary za przyjmowanie na pokład swoich łodzi przychodźców z Afryki. Odbierzcie nam – powtarzają – święte prawo morza, które nakazuje pomoc każdemu, kto jej potrzebuje, a nie będziemy wiedzieli kim jesteśmy. Mit może więc funkcjonować również w takim wymiarze, sprawiając, że człowiek postępuje znacznie odważniej w imię humanitaryzmu oraz takich wartości, jak gościnność czy pomoc drugiemu, niż nakazuje to prawo. A teraz Paweł Kowal – nie wiem, czy od razu wejdziemy do polityki; jesteśmy w polityce, tego się nie da obejść. Jak współczesny polityk, parlamentarzysta europejski i polski patrzy na mickiewiczowskie dziedzictwo Wielkiego Księstwa Litewskiego?

Paweł Kowal:

Wątków było dużo i bardzo by się chciało porozmawiać, proszę Państwa, o mitach, o których było wspomniane. Do czego one nam służą, po co są mity w polityce? Z definicji mitu politycznego – bo mnie w moich badaniach interesuje mit polityczny, najbardziej lubię skrajnie konserwatywną, czyli definicję Scrutona, który po prostu jako konserwatysta krytykuje brytyjskie mity, uważa że mity są przeciwko prawdzie i najczęściej służą złym rzeczom. Scruton uważa, że mity najczęściej służą albo legitymizacji złej władzy, albo opowiadaniu ludziom nieprawdy. Uważa on, że najlepiej badać historię, analizować krytycznie źródła, a nie tworzyć mity. Jest to skrajne stanowisko. Oczywiście na drugim skrzydle lokuje się stanowisko Eliadego, który inaczej podchodzi do mitu, afirmuje mit, pokazuje mit jako opowieść o początku. Moglibyśmy właściwie całą dyskusję toczyć na temat mitu w polskiej polityce i pokazywać jaką rolę odgrywa na przykład w dzisiejszej polskiej polityce mit historyczny, formowanie mitu, czyli określanie na przykład mitu początku, grupy osób, które były przy początku i które mają prawo wypowiadać się na temat jakiejś historii, bo były u samego właśnie początku przy stworzeniu świata, tak jak to opisuje Eliade. A jednak spośród licznych definicji mitu najbardziej lubię tę definicję mitu ultrakonserwatywną scrutonowską, czyli że lepiej na chwilę zostawić mity i wrócić do historii. Zastanawiałem się, co powinno być głównym elementem mojego wystąpienia, bo oczywiście ono nie będzie o polityce, ono będzie trochę o historii, a jeśli o polityce to w klasycznym rozumieniu polityki – polityki przez wielkie Teza byłaby taka: III Rzeczpospolita próbowała wrócić do tej Polski, o której napisał Mickiewicz, powrót do tradycji I Rzeczypospsolitej niestety się nie udał. Zaryzykowałbym tezę, być może

ona pobudzi Państwa do dyskusji, że właśnie obserwujemy klęskę tego projektu. Ta klęska definiuje się w tym, że w gruncie rzeczy rozmawiamy w taki sposób o Polsce czasów I RP, kiedy Litwa była jedną z części wspólnego państwa, o której pisze Mickiewicz, jak dwadzieścia parę lat temu, kiedy zaczynałem tym się zajmować. Pamiętam spotkania na przykład z profesorem Jerzym Kłoczowskim, kiedy mniej więcej takim samym językiem jak dzisiaj opowiadaliśmy sobie historie, które poza tą salą i poza tym gremium są w gruncie rzeczy kompletnie niezrozumiałe. Powinniśmy sobie zadać sobie pytanie, dlaczego nie udał się super wielki projekt polityczny powrotu w naszym mysleniu do najlepszych tradycji I RP. Teraz podsumujmy, kto stał po 1989 roku za pomysłem restytucji tradycji realnej rzeczywistości Rzeczpospolitej Obojga Narodów, której przeciwstawiono mit państwa narodowego? Jakie to były siły? Zacznijmy od najpotężniejszej. W moim przekonaniu najpotężniejszą był ówczesny nieformalny król Polski czyli Jan Paweł II, który cały swój pontyfikat, jeśli traktujemy go poważnie, w części politycznej poświęcił restytucji Polski jagiellońskiej, w tej części, w której mówił o poważnej polityce, a nie wtedy, kiedy sobie żartował z nami o pączkach w Wadowicach. Czyli jeżeli bierzemy od samego początku, czyli od jego przyjazdu do Krakowa i dążenia do beatyfikacji, a później kanonizacji Jadwigi, czyli bierzemy sam początek jego projektu duszpasterskiego, ale też politycznego, kiedy zobaczymy w jaki sposób postępował wobec Ukraińców, czyli Rusinów, wobec Litwinów, kiedy zobaczymy w jaki sposób zachowywał się w kwestii, no powiedzmy, gdzie miał bardzo dużo do powiedzenia, mało zbadanej w Polsce kwestii, czyli granic wschodnich diecezji przedwojennej Polski. Porównajmy, jak zachowywali się polscy biskupi wobec dawnych diecezji na Wschodzie a co wyprawiali hierarchowie niemieccy – świadomie używam tego słowa, ażeby utrzymać granice wschodnich diecezji przedwojennych Niemiec, które należały po 1944 roku do Polski. Jakież to cuda były, żeby jeszcze w 70. latach nie można było zmienić biskupa w Gdańsku, ponieważ kapituła szczęśliwie ocalała i zbierała się gdzieś w Dortmundzie czy w jakimś innym miejscu w Niemczech i uniemożliwiali zmianę biskupa w Gdańsku. Co robi w analogicznej sytuacji Jan Paweł II? W analogicznej sytuacji Jan Paweł II w pierwszym momencie, kiedy to możliwe, czyli 1990-1991 rok, kiedy rozpada się Związek Sowiecki, nie tocząc żadnych z nikim negocjacji po prostu zmienia granice diecezji, ponieważ uważa, że należy się pewna rzetelność i uczciwość naszym sąsiadom na Wschodzie. Już w 1990. roku, kiedy kiedy jeszcze formalnie istnieje archidiecezja wileńska z administratorem apostolskim w Białymstoku, Jan Paweł II mianuje arcybiskupa w Wilnie, Litwina. Mnóstwo takich gestów. W 1991 roku przyjeżdża do Lubaczowa, mówi że archidiecezja lwowska będzie teraz na Ukrainie, nie ma żadnych rewindykacji. I pokazuje w kazaniu tradycję Archidiecezji Lwowskiej jako jedną z prefiguracji tego, jak powinny narody ze sobą współżyć. I tych przykładów mógłbym sypać pełno, albowiem akurat

jestem z nimi na świeżo. Za Polską właśnie tą historyczną, jak wtedy mówiono, była to Korona i Wielkie Księstwo Litewskie, opowiadała się właściwie cała opozycja demokratyczna. Praktycznie nie ma tego nurtu neoendeckiego, można powiedzieć, że nurt, który wtedy określano – nie wchodzimy teraz w te terminologie – jako neojagielloński jest dominujący, który mówi jak ma być urządzona Europa po rozpadzie komunizmu. Z wyjątkiem kilku pism Ruchu Młodej Polski nie było po stronie antykomunistycznej poparcia dla innego podejścia. No i co się później dzieje? I później jakby pierwsze kroki idą tak jak trzeba. No to pytanie jest – dlaczego my dzisiaj siedzimy w takim gronie i znowu sobie opowiadamy dzieje I RP w taki sposób, jakby się zebrała jakaś grupka entuzjastów i mając pełne poczucie, że dzisiaj ta wizja Polski jest znowu jakby kompletnie nieaktualna. Opinia publiczna, badania opinii publicznej są przeciwko nam, przeciwko tej wizji. Pytanie – kiedy to się stało? Moja teza – to się stało wcześniej niż sądzimy: między powstaniem styczniowym a pokojem ryskim, wtedy utraciliśmy pamięć o własnej tradycji. Jako Polacy mamy nieprzemyślany pokój ryski. Naszą tragedią był pokój ryski. Oczywiście trzeba go rozpatrywać w sensie historycznym. Nie wiem czy Piłsudski miał możliwość ugrać więcej w trakcie negocjacji ryskich. Krótko mówiąc: Piłsudski ze względów wewnątrzpolitycznych, taktycznych, udając że robi Polskę historyczną zrobił Polskę etniczną. Wiem, że dzisiaj kult Józefa Piłsudskiego jest tak rozpowszechniony i mit, bo tutaj trzeba powiedzieć mit, mit Józefa Piłsudskiego, nad którym pracowano od lat dwudziestych, jest tak rozpowszechniony, że cokolwiek powiem, to się narażę pewnie jakimś miłośnikom marszałka. Ale tu jest źródło problemu. A teraz rozbijmy to na konkrety, co się stało. A mianowicie, no oczywiście szkoła. Trzeba dokładnie przemyśleć jak my uczymy historii. Uczymy jej – nie chcę powiedzieć nacjonalistycznie, bo nie o to mi chodzi, to słowo jest już zarezerwowane do czego innego, o czym też mówimy zresztą dzisiaj, polonocentrycznie. Weźmy przykład transformacji po rozpadzie komunizmu. U nas spór o transformację to jest jedynie spór między różnymi częściami środowiska Lecha Wałęsy w 1989 roku, które zresztą wtedy stanowiły monolog. Czyli dzisiaj spierają się ze sobą zwolennicy linii Adama Michnika i linii braci Kaczyńskich, wówczas jednego ścisłego otoczenia Lecha Wałęsy, które zdominowało w całości scenę polityczną. Ale jeśli Państwo zapytacie o przyczyny międzynarodowe zmian w Europie ćwierć wieku temu, gdzie w tej historii o polskiej transformacji są Stany Zjednoczone, gdzie w tej historii jest geopolityka, gdzie w tej historii jest wielka zmiana która szła przez cały Zachód, nie dostaniecie w szkole prawie żadnych informacji. Ba, a gdzie w tej historii jest Jan Paweł II. Jan Paweł II jest w tym miejscu, jakie myśmy mu dali, znaczy jest na pozłacanym pomniczku. Tymczasem on się modlił, tylko że odegrał ogromną polityczną rolę; nie ma o tym ani zdania. W tej historii jesteśmy tylko my. I tak jest napisana cała historia XX wieku. I z takiej historii żadnej prawdy być nie może.

My sobie pokazujemy od drugiej-trzeciej klasy mapy, na których Polska jest wielka i przekonujemy nasze dzieci, że Polacy żyli nad Morzem Czarnym i aż po Łotwę czy jeszcze nie wiem gdzie. Czyli szkoła: aż po Inflanty, wszędzie byli Polacy, żyli w wioskach i miasteczkach. Nawet Wielkie Księstwo, które jest zaznaczone, ono jest opowiadane też jako drugie troszkę inne państwo polskie. Jakoś tak jest to opowiedziane w historiografii, której się uczy, ale także w poważnych książkach historycznych. Niestety, także w syntezach. Polskie syntezy dotyczące historii Polski nawet są tak specjalnie skonstruowane, że mają takie działy zawsze na końcu – polityka międzynarodowa. Czyli ona jest zupełnie wyseparowana, nie ma związku. No, później jest oczywiście absolutyzacja państwa narodowego, jako najlepszego instrumentu dla zaspokajania ambicji narodu. Tymczasem rzecz jasna można podawać przykłady, kiedy ambicje narodu były dużo lepiej zaspokajane w organizmach państwowych ponadnarodowych, począwszy od Węgrów. Gdyby z Węgrami szczerze porozmawiać, to dla Węgrów przecież najlepiej było, gdy byli z Austrią. Byli więksi, Budapeszt się wtedy rozwinął, każdy Węgier to powie. A mimo to dzisiaj może twierdzić, że najlepsza jest formuła, żeby się od wszystkich odgrodzić. Co mamy dalej? Mamy oczywiście absolutyzację pojęcia swego rodzaju czystej suwerenności. Powiedzmy delikatnie – obserwujemy omamianie ludzi nieprawdziwym rozumieniem pojęcia suwerenności. Ludziom właściwie dzisiejsza edukacja i media wmawiają, że nawet nie ma współzależności. Tymczasem ludziom należałoby po pierwsze powiedzieć, że już we wczesnym średniowieczu i w antyku, jeśli ktoś nie żył w plemieniu w Amazonii, to podlegał, szczególnie na tak małym terytorium, jakim jest Europa, współzależnościom. Jeśli rzemieślnicy wyrabiają meble pod Kalwarią Zebrzydowską, to muszą mieć rynek, żeby je sprzedać. A jeśli Francuzi robią swoje sery, to muszą mieć rynek, żeby ktoś je zjadł, bo sami nie zjedzą wszystkich serów, tak jak my sami nie wstawimy sobie wszystkich mebli. I tak dalej, i tak dalej. Pojęcie czystej suwerenności służy dzisiaj do mamienia. Wreszcie budowanie mitów, dzisiaj jednym z najważniejszych z nich jest mit Kresów. No nic mnie tak nie złości, jak opowiadanie, że Wilno to są Kresy. Takie opowieści to są kresy, ale zdrowego rozsądku. To znaczy, nie ma drugiego państwa w Europie, które na poważnie traktując swoją historię, uznałoby jedną ze swoich dwóch historycznych stolic za kresy czegokolwiek; gdy słyszę, że Lwów to Kresy, robi mi się słabo. I od razu mam ochotę zrobić wykład akademicki na temat pojęcia kresy. No nie ma kresów tam, gdzie jest granica; Kresy są tam, gdzie nie ma granicy; wystarczy sięgnąć do słowników, do literatury. I profesorowie na studiach powinni tego uczyć, szczególnie że jest to dzisiaj szalenie modne pojęcie, które formuje zbiorowe myślenie. Kresy są tam, gdzie nie ma metropolii. Wilno było metropolitalnym miastem i stolicą ponad 600 lat swojej historii; no tylko dwadzieścia, właśnie w wyniku traktatu ryskiego, czy dwadzieścia parę, zależy jak się będzie liczyć, nie był stolicą czegokolwiek. Miasto, które

było zawsze stolicą dużego państwa nie jest niczego kresami. Tak naprawdę absolutyzacja idei państwa narodowego nastąpiła już w czasie traktatu ryskiego. Zaostrzyło się to już w drugiej połowie lat 30. Moim zdaniem jest więcej niż nam się wydaje kontynuacji pomiędzy myśleniem elit PRL-u a myśleniem endeckich i endekoidalnych elit II Rzeczpospolitej. Zostaliśmy do tego tak przyzwyczajeni, że ani Jan Paweł II, ani opozycja demokratyczna, ani Amerykanie – nikt nie był w stanie nas od tego odzwyczaić. Już w II RP powstał problem dyskontynuacji, z którego nie możemy już wyjść. I moja teza dzisiaj jest niestety pesymistyczna, że nie wyjdziemy. Pomiędzy 1772 rokiem, może pomiędzy trzecim rozbiorem maksymalnie, a okresem pierwszych lat II Rzeczpospolitej – Polacy nie widzą ciągłości, właśnie ze względu na nacjonalistyczne podejście do historii własnego państwa. Dziękuję bardzo.

Krzysztof Czyżewski:

Dziękuję bardzo za to wyprowadzenie ze stanicy kresowej, kolejne już. Rozumiem, że to, co zostało tutaj powiedziane, jest też próbą odpowiedzi na pytanie: co robić. Bo jeżeli malujemy kryzys i pokazujemy w jakiej defensywie i dlaczego się nie udało, to od razu rodzą się pytania jak z tego wychodzić. I z tymi pytaniami chciałbym się zwrócić do pozostałych panelistów w tej już ostatniej części naszej rozmowy. W nawiązaniu do tego co powiedział Paweł Kowal o cezurze traktatu ryskiego, warto przywołać jeszcze jednego patrona naszego Trialogu, a mianowicie Jerzego Giedroycia, bo to jego przecież myślenie o traktacie ryskim, gdyż uważał, że była to klęska, której konsekwencje ponosimy do dziś. Przypomina mi się też sytuacja z Janem Pawłem II w Przemyślu – był papieżem, jeszcze był wśród nas, jeszcze uchodził za autorytet, również w Polsce – ale w Przemyślu nie posłuchano go, gdy polecił zwrócić świątynię grekokatolikom. Ważne rzeczy rozstrzygały się wtedy na dole, w małych ojczyznach, nie w Warszawie. Zabrakło woli i zrozumienia, że to tam trzeba inwestować w przyszłą Polskę i Europę. Rozumiał to doskonale Giedroyć, ale jego też w latach 90 już mało kto słuchał. Zgadzam się też z tezą o szkole, o tym, że nieodpowiedzialnie oddaliśmy edukację. Dlaczgo we Włoszech tak żywy jest mit śródziemnomorski? W tych Syrakuzach, o których wspominałem wcześniej, kazdego roku odbywają się prezentacje tragedii antycznych, na które przyjeżdżają uczniowie nauczyciele i uczniowie z całego kraju. Byłem świadkiem, jak wdraża się w program edukacyjny wiedzę o tragedii syryjczyków i innych imigrantów poprzez „Fenicjanki" Eurypidesa. To tylko jeden z przykładów maleńkiej kuźni, w której wykuwa się postawy wobec świata współczesnego, żeby nie było tego odwrotu, o którym tutaj mówimy. I tej klęski. Praca organiczna w szkołach i w organizacjach społeczeństwa obywatelskiego. Te przykłady dokładam tylko do tej bardzo ważnej wypowiedzi Pawła Kowala. Ale pójdźmy tym tropem. Panie Aleksandrze, co powinno się robić dzisiaj w Mińsku, żeby ta sytuacja

odwrotu w jakiej się znajdujemy, odwrotu od Litwy mickiewiczowskiej, dziedzictwa otwartości i myślenia w kategoriach obywatelskich, żeby nie uwięziła nas znowu w przeszłości, w tej mickiewiczowskiej przestrodze o Litwie, która „cała jest w przeszłości"? Jakbyśmy ciągle nie mogli przekroczyć granicy nowoczesności, o której Pan mówił tutaj.

Аляксандр Краўцэвіч:

Пра гэта цяжка сказаць, таму што гэта, што робяць у Мінску, асабліва ў адміністрацыі прэзідэнта, то нічога невядома. У нас такая праблема ў Беларусі, што мы змагаемся за нашу краіну, за добрасуседскія адносіны і з Летувай, і з Польшчай насуперак нашаму ўраду. І мы якраз тут прадстаўляем гэтае незалежнае грамадства, проста прадстаўляем. Мне здаецца, што варта пачынаць ужо гэтую нейкую агульнасць, гэтае невяртанне ў разлад, невяртанне ў канфрантацыю. Гэта збліжэнне гістарычных нарацый. Гэта магчыма. Існуюць камісіі польска-расійская да спраў трудных, але пакінем іх убаку, таму што там гэтыя справы ніяк не вырашаюцца. Напрыклад ёсць камісія польска-беларуская да падручнікаў, каторая ўжо не збіралася можа гадоў 15-20. Няма такой камісіі беларуска-літоўскай. У нас вялікія праблемы з нашымі літоўскімі калегамі-суседзямі ў выпрацоўцы такой агульнай нарацыі. Але гэта магчыма. Я, можа быць як аптымістычны такі прыклад, прывяду адносна нядаўняе – некалькі гадоў – выданне гісторыі майго роднага горада Гродна, якое напісалі разам польскія і беларускія гісторыкі. Гэта было найпрасцей, таму што цяжэй было польскім і літоўскім пісаць пра Вільню агульную гісторыю. Яшчэ цяжэй напісаць польскім і ўкраінскім пра Львоў. І гэта напісанне; проста я практычна пераканаўся, наколькі гэта цяжка, але гэта магчыма. Бо я перакладаў тэксты польскіх калегаў на беларускую мову, дзякуючы спрыянню консула генеральнага Анджэя Хадкевіча, які зараз консулам у Санкт-Пецярбургу знаходзіцца. Мы гэту працу паднялі. Год пісалі тэксты польскія аўтары, беларускія аўтары па розных перыядах, у тым ліку самых складаных перыядах; гэта міжваенны перыяд, Другая сусветная вайна, Армія краёва ў Гародні і на Гарадзеншчыне. Гэта вельмі складаныя праблемы. І тры гады мы ўзгаднялі тэксты, узгаднялі пазіцыі. І ў гэта мала хто верыў, таму што была прапанова, што беларусы пішуць свой тэкст на адну тэму, палякі пішуць свой тэкст, а потым рэдакцыя дае тлумачэнне. Аднак аказалася гэта магчыма, што мы сабраліся, узгаднілі і прычым гэта была такая жывая праца па стварэнні агульнай нарацыі. Мой сябра, вядомы беластоцкі гісторык Ян Ежы Мілеўскі, каторы пісаў якраз пра гэтыя цяжкія перыяды, расказваў мне такую сітуацыю. Кажа, Алесю, „siedzę,

piszę wieczorem obiektywnie, sto procent, bardzo obiektywnie. Rano się obudzam, przeczytałem – Polak pisał". Таксама мой сябар прафесар з Гародні Алесь Смалянчук, таксама скардзіўся, што як цяжка выйсці з гэтых сваіх рамак, са сваіх стэрэатыпаў. Гэта кніга называецца „Гародня X-XX стагоддзя. Каралеўскі горад з правінцыйным лёсам". Я думаю, яна будзе перакладзена яшчэ на польскую мову. І ўсё-такі мне здаецца пры ўсіх цяжкасцях і нашага рэгіёна, пры ўсіх цяжкасцях будавання нацыянальных дзяржаў, у нашым рэгіёне збліжэнне магчымае.

Krzysztof CZYŻEWSKI:

Dziękuję i z podziwem słucham tej opowieści o wspólnej księdze. Mamy takie doświadczenie z siedzącym tutaj Andrzejem Strumiłło – tworzyliśmy wspólnie „Księgę Wielkiego Księstwa Litewskiego", zapraszając do współpracy historyków i pisarzy z Białorusi, Litwy, Ukrainy i Polski. Nie było łatwo wypracować wspólne stanowisko, często kończyło się na protokole rozbieżności. Był ten próg – no to przynajmniej pokażmy, jak to widzimy z naszej strony. To, o czym Pan mówi, to kolejny krok do przodu, w sposób bardzo ciekawy ukazujący, dlaczego ten Mickiewicz jest taki trudny i jak wiele mamy barier do przełamania.. Pan Wincuk, bardzo proszę.

Вінцук ВЯЧОРКА:

Літаральна ўчора-пазаўчора прыйшла навіна з Вільні. Літоўскія археолагі і эксперты крыміналістыкі з вялікай ступенню верагоднасці пацвярджаюць, што сярод парэштак некалькіх чалавек на гары Гедыміна ляжыць таксама цела, парэшткі Кастуся Каліноўскага. Нагадаю, што ў міжваенную пару, ды і раней, з пачаткам літоўскага нацыянальнага руху, паўстанне 1863-1864 гадоў не зусім уключалася ў кантэкст і падмуркі фармавання новай літоўскай нацыянальнай свядомасці. За яе аснову з XVIII стагоддзя бралася літоўская мова. Паўстанне 1863-1864, паколькі яно ў пэўным сэнсе яшчэ было зарыентаванае на вяртанне „даўнейшага" дзяржаўнага стану, да літоўскага нацыянальнага наратыву не павінна было належаць. І памяць пра яго была як бы замарожаная.

Толькі цяпер узнікла магчымасць належна ўшанаваць памяць адной з найбольш значных постаці нашай гісторыі. Пачаліся размовы, ці не варта перанесці цела Каліноўскага на зямлю ў цяперашніх дзяржаўных межах Беларусі. Вось такі парадокс, такое балючае пытанне. Па-першае – чалавек, парэшткі чалавека мусяць спачываць непатрывожаныя там, дзе яны былі пахаваныя, а па-другое – ён пахаваны ў Вільні, знакавым горадзе для вельмі многіх з нас, у горадзе, які не меў нацыянальных меж у сабе, дый паміж

Вільняй і Мінскам не было меж. І калі такія гаворкі пачынаюцца, то гэта азначае, што мы шмат што страцілі з патэнцыялу інтэгральнага і неканфліктнага ўспрымання нашай супольнай гісторыі. Мы бачым нашы магчымыя канфлікты там, дзе іх у прынцыпе не павінна быць. Думаю, што ўсё вырашыцца дзеля дабра ўсіх нашых народаў з ушанаваннем памяці Каліноўскага, Сераkoўскага ды іншых герояў, што спачывалі на гары Гедыміна.
А падсумоўваючы, скажу, што ў інтарэсах усёй нашай балта-чарнаморскай прасторы, колішняй ВКЛ-аўскай, колішняй прасторы шматнацыянальнай Рэчы Паспалітай, каб мадэрная нацыя, што грунтуецца на палітыцы, скіраванай у будучыню, бачыла сябе ўсё ж такі не суцэльна этнічнаю. А па-другое – вельмі дарэчы хтосьці з калег нагадаў Тымаці Снайдэра – „палітыка гісторыі" не ёсць „палітыка памяці". Гэтае адрозненне вельмі каштоўнае ў цяперашні вельмі трывожны час. Патрэбны цвярозы погляд на тое, што мы мелі ў мінуўшчыне. У гэтым сэнсе зынтэграваныя на пазітыве беларуская нацыя – і ўкраінская нацыя – у нашым супольным інтарэсе.
Спадар Хрыштаф пытаўся пра ролю мовы. Я крыху зачапіў яе: Міцкевіч якраз імкнуўся як бы „стрэсці" з сябе праблему беларускае мовы, бо выбіраў іншую ідэнтычнасць. Ён яшчэ не адчуў быў таго павеву, які прывядзе да фармавання новай мадэрнай беларускай нацыі. Цікава, што паводле перапісу 2009 года, сярод тых, хто лічыць сябе беларусамі, 61% прызналі за родную беларускую мову. Гэта на 15% меней, чым за дзесяць гадоў да таго, і мы ведаем, праз якую палітыку, але ўсё адно гэта яшчэ станоўчы грунт. Для 37% этнічных беларусаў, паводле перапісу, родная – расейская мова. А сярод жыхароў Беларусі, якія лічаць сябе палякамі, 58% лічаць роднай беларускую мову, 34% – расейскую, 5% лічаць роднай польскую мову. Лічбы вельмі блізкія, а значыць, у грамадзян Беларусі традыцыйных для яе нацыянальнасці моўныя паводзіны ў прынцыпе вельмі падобныя. У гэтым сэнсе інтэграваная беларуская нацыя есць.

Krzysztof Czyżewski:
Dziękuję bardzo. Panie Eugeniuszu, już przyspieszam bo chcę jeszcze Państwu oddać głos. Bardzo proszę.

Eugeniusz Mironowicz:
Na pytanie, co zrobić aby zachować jakąś tam wspólnotę wynikającą z przynależności do Wielkiego Księstwa Litewskiego, myślę, że niewiele; w zasadzie nic nie można zrobić – to jest przeszłość. Patrząc z punktu widzenia Polski – u schyłku lat 80. zmaterializowała się idea Giedroycia. Giedroyć proponował po prostu określić

wszystkich sąsiadów którzy są na wschód od Polski, krajami przyjaznymi, narodami przyjaznymi. To był postulat, który stał się faktem. Dzisiaj ta idea Giedroycia i jego poglądy są różnie interpretowane, często kwestionowane. Gdy słyszę niektórych polityków, ale także publicystów, to najczęściej wiem, że niczego nie czytali z twórczości Giedroycia, ale bardzo chętnie dyskutują o tym, co on miał na myśli. Na początku lat 90. XX w, miało miejsce spotkanie Białorusinów z różnych krajów w Białowieży. Wincuk Wiaczorka reprezentował wówczas Białoruski Front Narodowy. W nadziei, że ruch kierowany przez Zenona Poźniaka wkrótce przejmie władzę Wincukowi przewidywano funkcję koordynatora polityki zagranicznej Białorusi. Propozycja Frontu ułożenia relacji z sąsiadami zakładała przyjęcie postawy pokrzywdzonego w procesie dziejowym i oczekiwania rekompensaty. Miałem referat na ten sam temat i propozycję uznania wszystkich sąsiadów za kraje przyjazne Białorusi, ogłoszenia, że nie mamy do nikogo żadnych pretensji i od nikogo nie przyjmujemy żadnych pretensji. Uważam, że należało zachęcać wszystkich sąsiadów do zajmowania takiej postawy i samemu dać przykład. Natomiast pod hasłem o mickiewiczowskiej mitycznej, barwnej, tolerancyjnej, wielokulturowej, wielowyznaniowej Litwie, jako „moje ojczyźnie" może podpisać się każdy. Współcześnie to taka kraina marzeń, która nigdy nie istniała w rzeczywistości.

Krzysztof Czyżewski:

Czyli jak najmniej złego po prostu, w tym jednak sceptycznym Pańskim stanowisku. Mnie bardzo poruszyło to, co Paweł Kowal powiedział o swoim pesymizmie. Jeżeli mógłbym prosić na koniec, zanim oddamy Państwu głos – czy rzeczywiście nie ma dla nas już nadziei?

Paweł Kowal:

Optymizm to jest stan psychiczny lub pogląd filozoficzny, a nadzieję można budować tylko na jakichś konkretnych przesłankach. Więc musielibyśmy się zastanowić, na jakich przesłankach trzeba zbudować tę nadzieję. Zostaję przy swojej tezie, otóż wydaje mi się, że problemem jest dyskontynuacja pomiędzy I a II Rzeczpospolitą i dużo większa kontynuacja pomiędzy II Rzeczpospolitą a PRL-em (ten sąd jest bardzo kontrowersyjny), która powoduje, że my jako wspólnota państwowa jesteśmy stosunkowo słabo zakorzenieni. Oczywiście, że istotą poglądu Giedroycia, było uznanie tak naprawdę pewnego realistycznego status quo i to się w takim sensie formalnym wydarzyło. Natomiast pozostaje pytanie o to, co my mamy w głowie, skąd jesteśmy, jaki mamy stosunek do wspólnych elementów historii, jaki mamy stosunek do naszych sąsiadów na Wschodzie, jakie mamy za siebie poczucie współodpowiedzialności. Czyli jaki mamy poziom odpowiedzialności za Litwinów, Białorusinów, Ukraińców;

jaki oni mają poziom odpowiedzialności za nas. I jednak nie da się zredukować linii politycznej Giedroycia do chłodnego realizmu. Moim zdaniem to jednak byłoby za mało, za daleko byśmy się posunęli w redukowaniu jego poglądów. To jest kwestia też świadomości wspólnych korzeni. I w ciągu ostatniego ćwierćwiecza były elementy, kiedy to w gruncie rzeczy wydawało się, że jakoś myśl Kultury przebija się w odniesieniu do kontynuacji I Rzeczspopsolitej.W dialogu polsko-żydowskim, w dialogu polsko-białoruskim, w dialogu polsko-litewskim. To wszystko przecież było w dialogu polsko-ukraińskim; wydawało się że z tego się urodzi pewien nowy typ polityki – nie w postaci powstania na nowo I Rzeczypospolitej, ale w postaci istotnej inspiracji politycznej i odnowienia tego poczucia ciągłości. Ale, w momencie kiedy – żeby to pokazać na obrazku – w poprzednim rządzie polski minister spraw zagranicznych przez chyba siedem czy osiem lat – nie jeździ do Wilna, trudno o tym myśleć. Powód jest taki, że tam nie zmieniono postanowień w sprawie znaków diakrytycznych w pisowni polskich wyrazów, który to problem jest oczywiście bardzo ważny, jeżeli chodzi o pisownię nazwisk; sam się wielokrotnie o to upominałem pełniąc funkcje polityczne, ale to jednak nie jest powód do zaprzestania kontaktów ministrów spraw zagranicznych. Przychodzi następny rząd i też nie jeżdżą. Spotykam ważnego przedstawiciela rządu PiS i mówię: to wy kontynuujecie doktrynę Sikorskiego – tak go pod włos biorę. A on mówi – tak, tu się zgadzamy. Ja mówię – no to ciekawe, że się w tej sprawie zgadzacie. I co jeszcze mówicie Litwinom oprócz tego, że w sprawie nie jeżdżenia do Wilna się zgadzacie? A no mówimy Litwinom, że jak nie pozmieniają tych zasad, co dawno już powinni pozmieniać, to my nie bronilibyśmy Wilna w racie napaści ze wschodu. To wystarczy moim zdaniem dla wszystkich, każdy sobie może zinterpretować.

Krzysztof Czyżewski:

Jeszcze tylko dodając słowo do zwycięstwa Giedroycia w 1989 roku – wojna w byłej Jugosławii pokazuje możliwy inny scenariusz na post-sowieckich pograniczach. Uznajemy wkład Busha i Gorbaczowa, a nie potrafimy docenić dzieła paryskiej „Kultury", jej wielkiej pracy wykonanej na rzecz możliwie cywilizowanego sąsiedztwa narodów podzielonych konfliktami i traumatyczną pamięcią o własnych ofiarach.

Eugeniusz Mironowicz:

Jedno tylko zdanie. Oficjalna doktryna zarówno Białorusi jak i Ukrainy od 1990 roku mówiła o potrzebie budowania wspólnoty bezpieczeństwa, wspólnoty gospodarczej między Niemcami a Rosją.

Krzysztof Czyżewski:

Bardzo proszę. Kto z Państwa chce się włączyć? Proszę bardzo.

Eugeniusz Wappa:

Tutaj mam kilka takich uwag i refleksji. Dyskutujemy o Wielkim Księstwie Litewskim, o tej tradycji, ale pamiętajmy, że za rok wszystkie państwa Europy Środkowo-Wschodniej będą obchodzić jubileusze stulecia powstania nowoczesnych państw i nowej mapy geopolitycznej Europy. Więc wyobraźmy sobie, co będzie się działo, jak to będzie wyglądało, znając w jakim kierunku idą wydarzenia, w jaki sposób odbywa się medialna już dzisiaj kolonialna, międzykolonialna nawet taka wzajemna niechęć i aspiracje przypominania każdej kresowości. Bo każde z państw nie jest tu bez grzechu, prowadzi swoją politykę kresową; to też o tym należy pamiętać. I co będzie się działo w stuleciu, które będzie obchodzone przez cały rok. Pamiętajmy również, że mamy stulecie Białoruskiej Republiki Ludowej. I na tym tle powinniśmy sobie uzmysłowić, jakie rzeczy mogą czekać, jakie wydarzenia i jakie wyjaśnienia powinny temu służyć. O tym, co mówił pan Kowal, że polityka kontynuacji władz PRL-u była równoznaczna z linią endecką, nie jest to żadne odkrycie, ponieważ myśmy – białoruscy dziennikarze, historycy na Podlasiu o tym cały czas mówili pisząc o stosunku w polityce do mniejszości narodowych w Polsce, czy konkretnie do mniejszości białoruskiej. Jest to sprawa znana, oczywista i wielokrotnie opisywana. Kolejną rzeczą, na którą chciałem zwrócić uwagę, że polityka kresowości jest wspólna dla wszystkich rządów III Rzeczypospolitej. Nie ma tu różnicy; wszystkie rządy bez wyjątku kontynuowały, wspierały, rozbudowywały poczucie kresowości i et cetera. Ilość organizacji, stowarzyszeń kresowych przybywa wraz z latami i są to oczywiste fakty. I środki, które za tym idą na organizacje kresowe, również wzrastają z kolejnymi latami. I tu nie ma żadnego wyjątku, nie patrząc na żaden rząd; jest to taka prawda, ponieważ to również jako nauczyciel, jako dziennikarz, czy jako historyk też to obserwuję. Gdy chodzi o sprawę podręczników, o czym Pan mówił – byłem w pewnym momencie w komisji w latach 90. polsko-białoruskiej do spraw podręczników jako nauczyciel historii w Liceum Ogólnokształcącym z Białoruskim Językiem Nauczania w Hajnówce. I proszę Państwa, polonocentryzm i nawet polonocentryzm połączony z kresowością – byłem świadkiem wszystkich czterech rozmów polsko-białoruskich komisji – towarzyszył zawsze. Nie było żadnej mowy o ustępstwach, nie było żadnej mowy w każdym rządzie o jakiejś próbie poszukiwania wspólnej płaszczyzny. To było bardzo smutne, to się zmieniało, ale tak wyglądały te ówczesne spotkania. A brak tych spotkań też jest faktem.

Krzysztof Czyżewski:

Nawet kiedy Jacek Kuroń...

Eugeniusz Wappa:

Znaczy tak, pan Jacek Kuroń był, natomiast Ministerstwo Edukacji Narodowej to było zupełnie co innego. Proszę o tym pamiętać, że rozmowy prowadziło Ministerstwo Edukacji Narodowej. Pan Jacek Kuroń nie mógł być wszędzie, w każdym miejscu w tym samym czasie. Należy o tym pamiętać. Rozmowy w sprawie wspólnych podręczników prowadziło Ministerstwo Edukacji Narodowej, a nie pan Jacek Kuroń; i to jest ta właśnie różnica. Pamiętajmy, że za poszczególne działy w państwie polskim odpowiadają pewne ministerstwa. I to one są tym miejscem, w którym te rzeczy się odbywają i na to trzeba patrzeć realnie, a nie w kategoriach dobrożyczeniowych, że wszędzie był duch pana Jacka Kuronia. Nie było. I taka jest prawda. Kolejna rzecz, która jest dla mnie bardzo istotna i nie wiem jak to z tego galimatiasu kresowości wyjść. Ja naprawdę uważam, że to jest samobój, strzał w kolano dla dzisiejszego MSWiA, które ogłasza paszporty, w których ma być jako wkładka jedno ze zdjęć Wilna (Matka Boska Ostrobramska) i Lwowa. Mamy protesty i Litwinów, i Ukraińców. I takie rzeczy na stulecie tego, o czym mówiłem, są niebezpieczne. Bo przecież dla mnie oczywistym jest, jeżeli mówimy o tej historycznej polityce i uszanowaniu, no to klasztor na Jasnej Górze taką ogólną jednoczącą wkładką powinien być, a nie właśnie to, co się odbywa. I to jest właśnie to niebezpieczne kontynuowanie, o czym mówił pan Kowal, tej polityki kresowości. I czy jest w ogóle dyskusja, do pana Kowala, o tym, że raz na zawsze przestańmy w tę politykę kresowości w jakiś sposób brnąć. Czy jest taka w ogóle jakaś dyskusja wśród obecnych elit politycznych?

Paweł Kowal:

Myślę, że jednak polityka III Rzeczpospolitej wobec ziem wschodnich II RP – bo używałbym tego pojęcia za Strzemboszem – może być per analogiam zestawiona na przykład z analogiczną polityką niemiecką. Polityka wobec środowisk kresowych może być zestawiona z polityką wobec ziomkostw. Wychodzi z tego, sprawiedliwie ważąc racje obraz na korzyść III Rzeczpospolitej. Oczywiście w niemieckim kontekście mamy model „Wschód za Wschód" – było to obecne w Ostpolitik niemieckiej; chodziło o przekonanie, że aby prowadzić nową politykę wschodnią – trzeba zabić w swojej głowie pamięć o dawnym Wschodzie Niemiec. We wspomnieniach księdza Władysława Bukowińskiego znajdujemy podobny motyw. Kiedy wyjeżdżał po II wojnie światowej z Łucka, zapisał swoje wrażenia mniej więcej tak: „Obejrzałem się na Łuck i wiedziałem, że ani ja, ani Polska tu nie wrócimy, ale dzięki temu będziemy prowadzili ewangelizację w Kazachstanie". Tylko że w przypadku III Rzeczpospolitej,

jak się na chwilę zastanowimy bez emocji, zastosowanie tego modelu „Wschód za Wschód" nie było możliwe, ale przede wszystkim nie było konieczne. I zresztą obawiam się, że realistycznie patrząc, gdyby go zastosowano, mielibyśmy dzisiaj reakcję znacznie mocniejszą w postaci postulatu do myślenia kresowego. To znaczy III Rzeczpospolita faktycznie nie zastosowała modelu Wschód za Wschód, w moim przekonaniu słusznie. Dlatego że jednak pewne elementy, na przykład związków kulturowych, pewne elementy tychże sentymentów, powiedzmy, są szczerze zrozumiałe. Właśnie dzięki polityce Giedroycia i temu, że on wciągnął w tę politykę mnóstwo znaczących postaci także na świecie; na końcu doszło przecież do tego, że taką politykę aplikował jako politykę amerykańską Brzeziński. To wszystko. Tam były stałe związki, była stała korespondencja między nimi – trochę mało o tym wiemy, za bardzo zresztą redukujemy ją do samego Giedroycia. Ale krótko mówiąc – Polska w sprawie Wschodu prowadziła politykę, której my się wstydzić nie musimy. To była polityka modelowa. Natomiast nie można było uciekać od pewnych kwestii historycznych, na przykład od kwestii dbania o zabytki, od kwestii upamiętniania w postaci muzeów, od kwestii dbałości o cmentarze, od kwestii pewnych form, zwłaszcza aktywnych wsparcia dla Polaków na Wschodzie. Nawiasem mówiąc, o Polakach na Wschodzie w polskim podręczniku też Pan nie znajdzie wiele; nie ma po prostu ani jednej lekcji. Więc tutaj jest też kwestia tych polskich niekonsekwencji. Bo z jednej strony tyle się mówi, często nazywa się nawet Polaków na Wschodzie Polonią, ale nie znajdzie Pan ani informacji o Andżelice Borys, ani nie znajdzie Pan informacji historycznych o Piekarskim czy Sieroszewskim, odkrywcach i badaczach syberyjskich. Ta kwestia jest też wymazana z pamięci tej historycznej, której się uczy w szkole, co jest jednym z największych paradoksów. Więc moja odpowiedź jest taka: nie podoba mi się dzisiejsza instrumentalizacja problemu Kresów; uważam, że budowanie nowego mitu Kresów w oparciu o rozumienie Kresów z lat 20. i 30. jest szkodliwe dla kultury polskiej. I być może pierwsi powinni to zrozumieć co lepiej myślący nacjonaliści, ale zdaje się, że nie mają tej refleksji – to także dla nich jest szkodliwe, już nie mówię, że dla nas tutaj. Natomiast zastosowanie modelu „Wschód za Wschód" nie było możliwe i nie byłoby mądre.
Wszystkie przykłady które znamy z ostatnich trzydziestu lat pokazują, że jeżeli gdzieś próbowano siłą wymazać pamięć, z czasem przychodziła ostra reakcja. Czyli w sprawie pamięci o polskim przedwojennym wschodzie trzeba było szukać złotego środka i w moim przekonaniu III Rzeczpospolita szukała tego złotego środka.

Krzysztof Czyżewski:

Sam brałem udział w proteście przeciwko temu, co się ma w ikonografii polskich paszportów pojawić. Chociaż zdaję sobie sprawę, że to jest działanie na ten czas, to znaczy

ciągle nie jesteśmy wystarczająco mocni i bezkompleksowi w swojej tożsamości, by być w pełni mickiewiczowscy, uznający wspólne dziedzictwo duchowe i historyczne, a w konsekwencji ciągle musimy brać pod uwagę urazy, lęki i pretensje sąsiadów w tej materii.

Paweł Kowal:

Tam w ogóle problem jest taki, że cały program ikonograficzny proponowanego paszportu dotyczy wyłącznie II Rzeczpospoliteja pomija I i III Rzeczpospolitą; on wzmacnia właśnie to poczucie dyskontynuacji, które jest jedną z najgorszych rzeczy z punktu widzenia budowy państwa. Te argumenty są nawet moim zdaniem poważniejsze w jakimś stopniu niż kwestie tych dwóch wizerunków, które pewnie finalnie na szczęście się tam nie znajdą.

Krzysztof Czyżewski:

Miejmy nadzieję. Ale jest też pytanie o to, jak w odniesieniu do roku 1918 uwzględnić perspektywę Białorusinów i innych naszych sąsiadów. Jest tutaj obecna z nami Aneta Prymaka-Oniszk, autorka książki o bieżeństwie. W polskiej narracji o tym okresie perspektywa bieżeńców jest ciągle nieobecna. Więc to rzeczywiście będzie ważne dla nas wyzwanie, żeby poszerzać czy dopełniać tę narrację o perspektywę innego, tak jak ją nazwaliśmy w poprzednim panelu. Kto jeszcze z Państwa? Bardzo proszę.

Małgorzata Omilanowska:

Ja mam pytanie do Pawła Kowala. Bo wsłuchując się w tę wypowiedź, myślę że wszyscy doszliśmy do podobnego wniosku, że historia jest najciekawsza wtedy, kiedy jest interpretowana z pozycji politycznych, bo wtedy dotyczy nas tu i teraz. Moje pytanie dotyczy Pana oceny koncepcji Międzymorza, lansowanej przez szefa spraw zagranicznych gabinetu prezydenta, bo to jest siła polityczna, no, mniejszej mocy niż rządowa, ale jednak obecna w polskiej narracji polityczno-historycznej. A z mojego punktu widzenia jako historyka sztuki o tyle istotna, że ona odnajduje także pewną refleksję w piśmiennictwie brata onegoż ministra, który jest historykiem sztuki.

Paweł Kowal:

Ta koncepcja została wyszlifowana przez, jak rozumiem, Sławomira Dębskiego, szefa PISM-u. I z niej w tej chwili wychodzi tak zwane Trójmorze. Została ona zredukowana do kwestii gospodarczych i transportowych. Zostało jednocześnie pomniejszone znaczenie jej związku z poprzednio dyskutowanymi ideami Międzymorza. A te wracają do polskiej myśli politycznej co kilka lat i zazwyczaj są efektem słabości. Tak było w latach 30., tak było w okresie II wojny światowej, kiedy koncepcja jakiejś

konstrukcji politycznej w Europie środkowej była dość istotna na emigracji – w nieco innej formie federacji i w rozmowach polsko-czechosłowackich. Historia myślenia w kategoriach międzymorza pojawia się w latach 30. Ówczesne Międzymorze było dość konsekwentnie projektowane bez Ukrainy, dlatego że chodziło o to, żeby zmniejszyć napięcia z Sowietami. Jeszcze dwa słowa o latach przedwojennych: pomimo, że ambasador Wacław Grzybowski pojechał do Moskwy z jasną instrukcją, żeby nie drażnić Sowietów, ale i tak Międzymorze. Następnie ta koncepcja w nieco innej formie pojawia się w czasie wojny a potem w polskiej myśli politycznej jako koncepcja ABC – pisma podziemnego, które łączyło w sobie dość ciekawy zestaw autorów, dlatego że tam był i Jan Malicki, i Bronisław Komorowski, i Urszula Doroszewska. Oni widzieli w latach 80 następującą koncepcję: Międzymorze plus Ukraina, co było dość istotną zmianą; Sowietom się nie podobało: Koncepcja ABC z lat 80., jest to takie Międzymorze plus Ukraina z nieco już innym podejściem. Później jest koncepcja Brzezińskiego, który wraca do tych pomysłów z okresu II wojny światowej. I znajdujemy to w wielu pismach i wystąpieniach Brzezińskiego z lat 1988-1989. Później ona jest przełamana przez administrację Busha odważnym pomysłem, żeby Polskę ciągnąć jednak w całości na zachód i nie tworzyć jakiegoś substytutu tego Międzymorza. Przy czym, co ciekawe, to Międzymorze wróciło jeszcze raz w głowie człowieka, który nie był pewnie tak biegły w tych układankach, chociaż sprytny politycznie, czyli Lecha Wałęsy. Pamiętacie Państwo NATO-bis i EWG-bis. Z wyjątkiem koncepcji ABC z lat 80. jeśli się dobrze zastanowimy, to zawsze ta koncepcja pojawiała się wtedy, kiedy słabło poczucie, że z Zachodem nam blisko i trzeba było projektować takie rozwiązania, które geopolitycznie dla Polski zawsze są najbardziej niebezpieczne, czyli w oparciu o schemat „między Niemcami a Rosją". Obecnie ta koncepcja – ja to nazywam trzecie albo czwarte Międzymorze już nawet, a można ją i jako piąte porachować – ona przez długi czas była bardzo niedopowiedziana, niedoprecyzowana. Przez długi czas część polityków rządowych nazywała to Międzymorzem, a inni nazywali już Trójmorzem. I szczerze mówiąc, Polski Instytut Spraw Miedzynarodowych po prostu podpowiedział kilka rozwizań, po pierwsze, żeby ograniczyć te związki z historycznymi ideami międzymorskimi, a po drugie zredukować zakres merytoryczny nowego Międzymorza. I to, co w tej chwili, jak rozumiem, obowiązuje, to jest Trójmorze bez Ukrainy, ale też bez ambicji politycznych, dlatego że nikt tych ambicji politycznych nie miał, szczególnie Czesi i Słowacy. To nie ma żadnego oczywiście uzasadnienia na przykład w świadomości. Bo kiedy premier Orban mówi w Krynicy – że nie ma świadomości europejskiej, jest tylko świadomość narodowa węgierska, polska – to ja bym na to odpowiedział, jeśli nie ma „Europejsczyków" no to tym bardziej w sensie wspólnej świadomości to nie ma „Trójmorzan" ani „Wyszehradzian".

Krzysztof Czyżewski:

Drodzy Państwo, musimy już kończyć. Nie czas teraz na ostateczne podsumowania. W swoim ostatnim słowie chciałbym odnieść się do tego, co powiedział Paweł Kowal o tym, że tak sobie siedzimy tutaj w małej garstce ludzi myślących podobnie. Pamiętajcie jednak Państwo, że jesteście nauczycielami, politykami, historykami, pisarzami, dziennikarzami, działaczami społecznymi i animatorami kultury. Jest nas potężna gromadka. Uczmy tak Mickiewicza jak tutaj rozmawiamy, róbmy tak politykę jak tutaj rozmawiamy, uczmy historii tak jak tutaj rozmawiamy. Bardzo Państwu za ten panel dziękuję. Dziękuję Wincukowi Wiaczorce, Aleksandrowi Kraucewiczowi, Pawłowi Kowalowi, Eugeniuszowi Mironowiczowi. Dziękuję pięknie.





УЗБОЧЫНА ЕЎРОПЫ. ЗНАЧЫЦЬ ЗЯМЛЯ УЛЬРО[1]

1. Мапа

Стварэнне мапы, а значыць і знаёмства з ёю звязанае з вельмі канкрэтным пунктам погляду, які вызначае адносіны паміж гледачом і рэальнымі бакамі свету. Для іспанца – Францыя знаходзіцца на Усходзе, для немца – на Захадзе. З пазіцыі „старой" Еўропы пазначанай паводле зоны ўплываў Рымскай Імперыі, Захадканчаецца на рацэ Лабе. З пункту гледжання Польшчы, Захад даходзіць да Дзвіны, Дняпра і Дону, усходніх рубяжоў даўняй Рэчыпаспалітай і меж уплыву Лацінскага касцёла. Аб'ектыўна, гэтая спрэчка не была вырашаная да сённяшняга дня; праўда, было знойдзенае паняцце Цэнтральнай Еўропы, хаця і выкарыстоўванне зрэдку. Аднак з пазіцыі гэтых разважанняў істотнае тое, што дагэтуль адназначна не была названая шырокая паласа зямель, якія пралягаюць з поўначы на поўдзень, ад вусця Дзвіны да падножжа Карпат. Вось па гэтай лініі некалі пралягала мяжа паміж Усходам і Захадам; пралягала цераз мястэчкі, а нават і вёскі; паўсюль побач сябе стаялі праваслаўныя цэрквы, каталіцкія касцёлы і сінагогі, а ў некаторых яшчэ і пратэстанцкія зборы, мячэці і караімскія кенасы. Цягам апошняга тысячагоддзя гэтыя тэрыторыі шмат разоў пераходзілі з рук у рукі, былі калыскай надта асаблівай культуры, якой уплывы на Еўропу і Злучаныя Штаты – дагэтуль недастаткова даследаваныя.

1 Фрагмент артыкулу апублікаванага па-нямецку і па-ангельску ў выдавецтве: Stanisław Fijałkowski, Galeria Isabella Czarnowska, Берлін 2016.

2. Памежжа

З прычыны збегу гістарычных абставін, цягам некалькіх стагоддзяў, большая ці меншая частка гэтай тэрыторыі падлягала польскім (інакш кажучы лацінскім) культурным уплывам, але ў канцы XVIII стагоддзя пазначыліся ўплывы расейскай мовы і Праваслаўнай царквы. На некаторых тэрыторыях, польскія і расейскія ўплывы змагаліся з нямецкімі (напрыклад Самбія ці Курляндыя) або аўстрыйскімі (Усходняя Галічына). Гэтыя землі былі населеныя рознымі этнасамі са сваёй уласнай культурнай і рэлігійнай тоеснасцю. Тут не расходзіцца толькі пра карэнных жыхароў: латышоў, ліцвінаў, эстонцаў ці русаў, але прыжытых да гэтых землях палякаў, немцаў, татараў, галандцаў, чэхаў, вугорцаў, яўрэяў, грэкаў і нават шатландцаў. Былі таксама цыганы, азеры, малдаване і грузіны, ды і гэта не ўсе нацыянальнасці.

Насельнікі гэтай прасторы вызнавалі каталіцтва і розныя адгалінаванні пратэстанцтва, традыцыйнае і грэцкае праваслаўе, былі таксама грэкакатолікі, мусульмане і турэцкамоўныя праваслаўныя хрысціяне, караімы і Армянская царква. Якраз на гэтых землях з'явілася Уніяцкая царква, якая спалучала праваслаўную абраднасць з каталіцкай іерархіяй. На гэтай памежнай тэрыторыі атрымаў сваё развіццё спекулятыўны талмудычны юдаізм са сваім галоўным цэнтрам у Вільні, а таксама з'явіўся антыталмудычны хасідызм, засяроджаны на містычных, рэлігійных перажываннях. Якраз тут узнік і франкісцкі рух, які быў месіянскім адказам на нямецкую Гаскалу – ярўрэйскае адраджэнне са схільнасцю да асіміляцыі. І калі Майсей Мендэльсон перакладаў у Берліне „Тору" („Пяцікніжжа") на нямецкую мову, Якуб Франк ехаў з Турэччыны цераз Бесарабію ў Польшчу бы ў зямлю Абяцаную, каб абвяшчаць свой месіянізм. Менавіта тут, паводле прыхільнікаў месіянства, павінна было адбыцца збаўленне свету.

Франкісцкі рух завяршыўся пераходам у каталіцтва і наданнем шляхецкага звання тысячам ярўрэйям. Пасля падзелу Рэчыпаспалітай, гэта былыя франкісты паўплывалі на развіццё месіянства, якога прыхільнікам быў рамантычны паэт – Адам Міцкевіч народжаны „з чужой маці", праўдападобна франкісткі і жанаты з Цэлінай Шымаоўскай, дачкой знакамітай піяністкі – Марыі Шымаоўскай, таксама франкісткі. Міцкевіч лічыў сябе ліцвіном, што прызнаў у „Інвакацыі", малітоўным уступе да сваёй паэмы „Pan Tadeusz": „Літва, мая Радзіма". Міцкевіч нарадзіўся ў Навагрудку, які сёння знаходзіцца ў Беларусі. Пісаў па-польску. „Pan Tadeusz" быў напісаны ў Парыжы, драма „Dziady" – Дрэздэне. Па-літоўску паэт не размаўляў.

Не толькі Міцкевіч падарожнічаў па Заходняй Еўропе; яе культура была істотным элементам адукацыі ўсяго цэнтральна-ўсходняга інтэлігенцтва. Аднак жыхары гэтага „памежжа” мелі магчымасць уваабраць каштоўнасці шырэйшага дыяпазону; не толькі паміж Рымам, Венецыяй, Цурыхам, Венай, Берлінам і Парыжам, але таксама паміж такімі гарадамі як Варшава, Вільня, Пецярбург, Масква, Мінск, Кіеў, Львоў і Адэса. Атрымаўшы асвету ў мясцовых універсітэтах, адбывалі далёкія падарожжы па Еўропе і на Блізкі Усход, але пераважна жылі ў сваіх вясковых дварах або ў невялікіх мястэчках. Там людзі карысталіся некалькімі мовамі; у шляхецкіх салонах дамінавала польская, расейская, французская і нямецкая мовы, аднак у штодзённых адносінах выкарыстоўваўся таксама ідыш і розныя дыялекты рускай мовы. Такая моўная і паняткавая перспектыва ў спалучэнні з вобразамі тамтэйшай будзёншчыны, такімі як нідзе больш не вядомая наяўнасць ярўрэйскіх „штэтляў”, дзівакавата апранутых хасідаў ці танцуючых гуцулаў, фармавала адметную духоўнасць і выклікала іншую аксіялогію, якая аб’ядноўвала жыхароў гэтых зямель нябачнымі ніткамі.

Сучасная навука не даследуе перапляцення гэтых нітак. Знаўцы талмудычных школ, даследчыкі амерыканскага мастацтва не задумваюцца – чаму якраз Барнэт Н’юман і Марк Ротка заснавалі гурты сузіральнай абстракцыі з рысамі юдэа-хрысціянскай містыкі. Сям’я Н’юмана прыехала з Ломжы, Ротка з Дынебурга. Сувязяў іх мастацтва з культурнай традыцыяй продкаў не прыкмецілі нават людзі, чые карані былі на тых самых землях, як Майэр Шапіра ці Клемент Грынберг. Гэтак сама знаўцы мастацтва Энды Уорхола не спалучалі яго мультыплікацыі з русінскай (лэмкоўскай) традыцыяй капіяваная друкаваных іконак. Патрэбныя карпатлівыя даследаванні каб зразумець – чаму народжаны ў Бердычаве Юзаф Конрад Кажанёўскі, значыць пазнейшы Джозэф Конрад сын сібірскіх ссыльных, шукаў у Афрыцы сваё „Jądra ciemności”. Або, каб даведацца – што насамрэч аб’ядноўвала на скрозь еўрапейскага кампазітара – Караля Шыманоўскага з расейскім балетам Сяргея Дзягілева. Цікава, што маленькі Драгабыч даў з сябе трох вядомых мастакоў: Артура Гротгера, Маўрыца Готліба і Леапольда Готліба, знакамітага польскага паэта Казіміра Вежынскага і яшчэ двух вельмі адрозных пісьменнікаў: польскага Брунана Шульца і ўкраінскага Івана Франка. Схіляе да паглыбленага роздуму факт, што яркія літаратурныя вобразы польска-ярўрэйскага-расейскага свету Ізаака Башэвіса Сінгера і такія ж карціны Марка Шагала дасягнулі імгненнага поспеху, падчас калі Шульц са сваёй герметычнай, вытанчанай прозай і маньякальнымі рысункамі стаў пазнавальны ў свеце толькі амаль паўстагоддзя пасля сваёй смерці (1942). Тут сваю

ролю мог адыграць факт, што ні Сінгер ні Шагал не ведалі польскай мовы, якой Шульц карыстаўся ў сваёй прозе, і яны абодва з'ехалі за мяжу: Шагал у Францыю, а Сінгер у ЗША. Затое Шульц застаўся на месцы і падчас акупацыі маляваў казачныя сцэны ў хаце аднаго афіцэра гестапа да часу, пакуль яго не застрэліў калега яго нацысцкага „пратэжэ".

Гэтая адданасць польскасці стала на дарозе да славы не аднаму з пісьменнікаў і мастакоў. Джозэф Конрад пісаў па-ангельску, дык прызнанне атрымаў ужо пры жыцці. Такога прызнання не дачакаўся Станіслаў Выспяньскі – паэт, драматург і мастак, чарговы пасля Міцкевіча празорлівец польскага лёсу. Тэксты авангарднага пісьменніка і мастака Станіслава Ігнацы Віткевіча (Віткацага) ведаюць па-за Польшчай толькі нешматлікія энтузіясты і славісты; пераклады Гамбровіча пачалі плысці шырокім ручаём толькі пасля яго смерці, хаця шмат гадоў ён жыў у Францыі і там памёр. Катажынай Кобра і Уладзіславам Стшэмінскім, а таксама ўсім авангардам міжваеннага перыяду, якога шматгадовы дырэктар Музея Мастацтва ў Лодзі Рышард Станіслаўскі прапагандаваў у Еўропе з 1957 года, свет зацікавіўся толькі пасля двух вялікіх выстаў „Presence polonaise" у парыжскім Цэнтры Паміпіду (1983) і „Europa. Europa" ў Bundeskunsthalle Bonn (1994). Не лепш атрымалася з міжнароднай пазнавальнасцю пасляваенных дасягненняў польскага мастацтва. Зачыненае за жалезным занавесам, адрэзаная ад рынку і сусветнага мастацкага жыцця, абросшае адмоўнымі сувязямі з існуючай у Польшчы палітычнай сістэмай, не было яно прадметам зацікаўлення даследчыкаў, якія пісалі гісторыю. Да нешматлікіх, якія перад 1990 годам прасунуліся цераз гэты бар'ер належыць Раман Апалка. Карыстаючыся месцам свайго нараджэння, ён змог пасяліцца ва Францыі. Дзякуючы ўплывам галерэі Marlborough, на сусветнай сцэне з'явілася Магдалена Абакановіч; Тадэвуш Кантар доўга функцыянаваў толькі як тэатральны творца. Каб выцягнуць з забыцця знакамітую творчасць Аліны Шапачнікаў (1926-1973) спатрэбілася некалькі дзесяцігоддзяў і высілку яе дбайнай пераінтэрпрэтацыі. Яшчэ даўжэй чакала міжнароднага прызнання мастацтва Анджэя Врублеўскага (1927-1957), толькі цяпер распазнавальнае ў Еўропе. Надалей нераспазнанай застаецца творчасць дзясяткаў іншых майстроў, паколькі яны працавалі на тэрыторыі, пра якую Альфрэд Жары ў „Królu Ubu" адкрыта напісаў: „У Польшчы, значыць – нідзе".

3. Бясконцы рамантызм

Розніца паміж рамантызмам Міцкевіча і старэйшага амаль на сорак гадоў Гётэ палягае не толькі ў тым, што першы спрачаўся з Богам, а другі з Мефістофелем,

але і ў тым, што польскі ліцвін жадаў збаўлення для сваёй Радзімы, а Гётэ – для свету. Вось таму Міцкевіч апісваў колеры літоўскіх палёў, а Гётэ аналізаваў сваю „Farbenlehre" – абстрактны круг колераў прызнаны пазней ілюстрацыяй псіхалогіі колераў. Абодва яны шукалі спрадвечных, боскіх каштоўнасці, якія кіруюць агульнымі для ўсяго чалавецтва магічнымі паводзінамі. Біялагічныя даследаванні прывялі Гётэ да мяжы антрапасофіі, падхопленай і разгорнутай Рудальфам Штэйнерам. Польскі антраполаг Лешак Калянкевіч спалучае сцэны выклікання духаў з драмы Міцкевіча „Dziady" са старагрэцкімі, а таксама афрыканскімі абрадамі, і ўказвае на іх падабенства да сучасных практык „voodoo" і „candonble"[2]. Міцкевіч пайшоў па шляху думак Якуба Бёмэ (Jakub Böhme) які спалучыў містычную пратэстанцкую тэалогію з кабалістычнай традыцыяй зачэрпнутай з кнігі „Zohar", а тая была настольнай кнігай першых франкістаў. Праўдападобна чытаў яго трохі інакш чым Навaліс, аднак вядома, што Бёмэ паўплываў на развіццё ранняга рамантызму і фармаванне хрысціянскай тэасофіі. Даследаванне тэорыі колераў пераняў пасля Гётэ малады Артур Шапенгаўэр, які цікавіўся таксама творамі Бёмэ, як і будыйскай ды індускай філасофіяй. Агульнае для многіх рамантыкаў захапленне Усходам (Ex oriente lux) было тады яшчэ даволі павярхоўнае і толькі чарговае пакаленне пачало рабіць высновы з тэорыі волі і поцягу Шапенгаўэра, заснаванай на сінтэзе ўсходняй і заходняй філасофіі. Творчае натхненне яго думкамі бачнае ў музыцы Вагнера, тэкстах Ніцшэ і многіх пісьменнікаў пачынаючы з Льва Талстога.

Цікава, што даволі інтэнсіўныя адносіны паміж Усходам і Захадам, якія ў канцы XIX і пачатку XX стагоддзя адбыліся ў расейскіх філасофскіх, літаратурных, мастацкіх і нават палітычных колах, пралягалі як быццам „над" польскімі землямі і памежжам, над тым, што спалучала ў адно гэтыя дзве культуры. У расейскіх салонах размаўлялі пра Ніцшэ, але не згадвалі пра Міцкевіча і Шапэна, якога ў Берліне публікаваў і іграў Станістаў Пшыбышэўскі, таксама прыхільнік Ніцшэ, сябра Стрынберга, стваральнік „тэорыі голай душы" і першы мецэнат карцін Эдварда Мунха. Аднак мабыць было нешта прыцягальнае ў таямнічым Усходзе, калі заручаная з Пшыбышэўскім муза нарвежскай багемы, пісьменніца Дагны Юэль паехала ажно ў Тыфліс, каб там загінуць ад кулі зайздроснага любоўніка, таксама паляка. Аднак тут трэба дадаць, што акрамя ўплываў Далёкага Усходу, пабудаваны на Ніцшэ заходні сімвалізм, а пасля абстракцыянізм, якія вынікаў з філасофскіх плыняў, у тым ліку антрапасофіі і тэасофіі,

2 Leszek Kolankiewicz, „Samba z bogami. Opowieść antropologiczna", Выд. KR, Варшава 1995.

звязаных з каталіцтвам і пратэстантызмам, магчыма з элементамі юдаізму, у Расеі атрымаў сваё развіццё на грунце праваслаўнага прававерʼя спрадвеку насычанага містыкай і дахрысціянскай абраднасцю. Менавіта такі быў шлях мыслення расейскіх філосафаў і пісьменнікаў, пачынаючы з прыхільніка хрысціянскага экуменізму – Уладзіміра Салаўёва, цераз вучня Рудальфа Штэйнера – Андрэя Белага па самага лепшага расейскага знаўцу твораў Якуба Бёмэ, вельмі ўплывовага Мікалая Бердзяева.

4. Містыка абстракцыі

Калі Пшыбышэўскі ў Берліне хваліў, поўнае эмацыйнага колеру, мастацтва Мунха, чэшскі мастак, тэсаф і акультыст – Францішак Купка шукаў сувязяў паміж карцінай і музыкай, спярша ў Вене а затым у Парыжы, супрацоўнічаючы з творцамі „Арфізму”. Такія ж пошукі прывялі ў Пецярбург маладога літоўца з ваколіц Коўна, кампазітара і мастака Мікалая Чурлёніса (1875-1911), які атрымаў асвету ў Польшчы. Ён трапіў там да сябраў таварыства Свет мастацтва, сузаснавальнікам якога быў Сяргей Дзягілеў, з якім у сваю чаргу некаторы час быў звязаны кампазітар Аляксандр Скрабін (1872-1915). Гэты прыхільнік Ніцшэ і тэосаф, адзін з нешматлікіх, хто высока ацэньваў музыку Шапэна, успрымаў творчы акт як вызнанне веры шляхам спалучэння музыкі з танцам, ігрой каляровага святла і пахаў. Яго даследаванні над візуалізацыяй гукаў далі вынік у выглядзе „V Сімфоніі”, своеасаблівага Gesamtkunstwerk, азагалоўленага „Праметэй. Паэма агня” (1909-1910). Яе выканаць мелі: аркестр, хор і светлавы фартэпіяна, якога клавішы мелі служыць ілюстрацыяй колераў[3]. Дзеля гэтага ён распрацаваў „каляровую гармонію гукаў”, у якой музычнае квінтавае кола мае свой аналаг у палітры колераў Гётэ.

Чурлёніс, відавочна азнаёмлены з тэорыямі Эмануіла Сведэнборга[4] і творамі Оскара Мілаша (пра якіх яго пляменнік Чэслаў Мілаш піша ў „Ziemi Ulro”), спасылаўся ў сваёй творчасці на літоўскія казкі і легенды. Сяргей Дзягілеў і яго атачэнне чэрпалі з крыніцы дахрысціянскай расейскай народнасці, якую ў сваю чаргу музычна распрацоўваў Ігар Стравінскі – родам

3 Прэмʼера гэтага твору адбылася ў 1915 годзе ўжо пасля смерці кампазытара ў Нью Ёрку. Яго расейская прэмʼра адбылася ў 1962 годзе.

4 Дзядзькі Чэслава Мілаша, пра якога набліст абшырна піша ў „Ziemi Ulro”, дзе згадвае асобу Эмануіла Сведэнборга, які паўплываў на многіх мысляроў і пісьменнікаў канца XIX і пачатку XX стагоддзя, між іншымі Ц. Г. Юнга.

з польскай шляхты. Харэаграфію яго галоўнай оперы „Свята вясны”, заснаванай на паганскай казцы, стварыў польскі танцор Вацлаў Ніжынскі. Шлях да поспеху Дзягілева, Стравінскага і Ніжынскага вёў цераз Парыж, зачараваны радыкалізмам і „расейскім духам” спектакляў. Дзягілеў, які з 1909 года карыстаўся ў Парыжы неверагодным поспехам, не цікавіўся аднак ні Скрабіным, ні творчасцю заўчасна памерлага Чурлёніса. Яго музычную манаграфію выдадзеную ў 1975 годзе ў Ленінградзе, напісаў з падказу сябра міжнароднага мастацкага руху Fluxus, літоўскі музыколаг і піяніст Вітаўтас Ландсбергіс (з 1990 года кіраўнік незалежнай Літвы).
Так склалася, што эмацыйная палітра Мунха ў значнай ступені адпавядала „лірычнаму кругу” Гётэ і была падставай псіхалагічнай тэорыі колеру Віткацага, затое квінтавае кола Скрабіна было бліжэйшае да аналітычнага кола колераў нямецкага паэта. Джон Гэйг[5] адзначае, што натхнёнай Гётэ гарманізацыяй колераў, у якасці першага, заняўся – сёння трохі прызабыты – нямецкі мастак Адольф Гельцэль, які з 1917 года маляваў карціны з каляровых плям і называў іх каляровымі гукамі. Кампазіцыі абстрактна абвучанага ў адэскай музычнай школе Васіля Кандзінскага, у маладосці таксама зацікаўленага расейскай народнай культурай. Той „гердэраўскі” ўхіл у бок народнасці бачны таксама ў ранейшых даабстрактных кампазіцыях Казіміра Малевіча, паляка які працаваў у Расеі. У Кандзінскага ён выяўляўся ў спосабе кампанавання колераў, а ў Малевіча яшчэ і ў рытме, і тэматыцы. Кандзінскі, які праўдападобна ведаў тэорыі Скрабіна, унёс у мюнхэнскае мастацкае кола („Blaue Reiter”) расейскую духоўнасць з прыкметамі раней згаданых філасофскіх поглядаў, але таксама ўвабраў прачытваную тады нанава „Farbenlehre” Гётэ. Інакш падышоў да тэорыі колераў кальвінст Піет Мандрыян, які на той жа філасофскай і тэасофскай аснове пабудаваў свой рэстрыкцыйны неапластыцызм. Паводле Гэйга, Мандрыян лічыў, што быццё ў сваё сутнасці выяўляецца на карціне цераз колеры: белы, чорны, чырвоны, жоўты і сіні а таксама накірункі: вертыкальны і гарызантальны. Затое Кандзінскі, які разважаў над сувяззю колераў, геаметрычных фігур і стэрэаметрычных глыбаў, звязваў жоўцень з трохкутнікам і форменным чатырохграннікам, чырвоны колер з квадратам, затое блакітны колер з колам і шарам, ды толькі такім спалучэннем абмяжоўваўся. Адносінамі колеру і быцця ён не цікавіўся. Аднак падаецца, што падставай для сцвярджэння

5 Jonh Gage, „Colour and Culture – Practice and Meaning from Antiquity to abstraction”, Thames&Hudson, London 1993.

Гэйга быў хутчэй за ўсё падручнік „Punkt i Linia na płaszczyźnie”, а не ранейшыя тэарэтычныя тэксты Кандзінскага і не аналіз яго карцін.
Сімволіка колераў адчуваецца таксама ў творчасці Малевіча. Рашэнне пра разрыў з ранейшым спосабам разумення мастацтва не Мяккая музычнасць і пераменны, танцавальны рух вызначалі таксама найранейшыя з'яўляецца ў яго вынікам сублімацыі вобразу бачнага свету (як у Кандзінскага і Мандрыяна), але радыкальнага рашэння, на якое навяло яго саўдзельніцтва ў афармленні „пазаразумовага” спектакля „Перамога над Сонцам”[6], пры чым змест і ідэя гэтага спектакля была для Малевіча важнейшай за яго „футурыстучную форму”. „Чорны квадрат на белым фоне”, які паклаў пачатак супрэматызму, адклікаецца не толькі да непрысутных у прыродзе ліній і формаў. Ён з'яўляецца рэхам піфагорскай тэорыі апазіцыі белага і чорнага, дабра і зла, святла і цемры, да якіх мастак дадаў новую дыхатамію: свядомасці і падсвядомасці – пра што пісаў пазней ва ўступе да сваёй дысертацыі з 1922 года[7]. Чорны квадрат, але таксама чорнае кола і чорны крыж мелі быць сінтэтычным адлюстраваннем свету ўражанняў і адчуванняў, якія не маюць нічога супольнага з вобразам рэальнасці; мелі быць праекцыяй „духа беспрадметных адчуванняў”[8]. Арганізуючы выставы Малевіч змяшчаў свой „квадрат” высока ў куце, злёгку нахіленым – дакладна гэтак, як праваслаўныя змяшчалі іконы ў сваіх хатах. Такім чынам гэта магла быць іканаборчая прапанова замены Божай выявы звышрэлігійным адчуваннем сакрум. Мастак ублытаны пасля кастрычніцкай рэвалюцыі ў бальшавіцкую ідэалогію, ніколі гэтага ўцямна і проста – не патлумачыў. Таксама ніколі не згадваў пра свой тэасофскі эпізод, які як падаецца, закончыўся ў яго разам з перамогай кастрычніцкай рэвалюцыі.

5. Дададзеная вартасць

Марыя Яньён, даследчыца польскай культуры XIX і XX стагоддзяў адзначае, што Польшча, якая падзяляе са славянскасцю старыя, дахрысціянскія традыцыі, была адрэзаная ад сваіх каранёў цераз хрост у лацінскім абрадзе, што пацягнула за сабою адметны накірунак развіцця некалі агульнай мовы. Затым яна засталася бы тая сірата і была адхіленая на ўзбочыну ў сваёй

6 1913, пралог В. Хлебнікаў, тэкст А. Кручоных, музыка М. Мацюшын.

7 „Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой”, 1922; нямецкае выданне: „Die gegenstandslose Welt”. Übersetzt von A. von Riesen. München, Albert Langen, 1927.

8 К. Малевіч, „Świat bezprzedmiotowy”, перакл. Станіслаў Фіялкоўскі, Гданьск 2006, с. 66.

неяснай тоеснасці[9]. Таму паняцце „памежжа" можа тычыцца таксама сінкрэтычнай культуры, што з'явілася ў выніку ўзаеманакладкі шэрагу фактараў; яны сустрэліся на новым грунце і пабудавалі ў дачыненні да сябе іншыя чым дзе-небудзь кантэксты, ствараючы ў выніку культурную „дададзеную вартасць". Як бы на гэта не глядзець, але польская культура, існуючы звыш 120 гадоў ва ўмовах падпарадкавання тром дзяржавам, была скіраваная найперш на вяртанне незалежнасці, і зыходзячы з гэтага, чэрпала з еўрапейскай цывілізацыйнай спадчыны. У выніку, універсальнае скарыстанне гэтага патэнцыялу адбылося пазней.

Радыкалізацыя мастацкіх пазіцый з вялікім імпэтам пачалася яшчэ да канца I сусветнай вайны. Мадэрнісцкія дыспуты былі накіраваныя на Нямеччыну (экспрэсіянізм), Італію (футурызм) і Францыю (кубізм), а таксама на рэвалюцыйную Расею, якая прапанавала шырокі ўдзел мастакоў у грамадскім жыцці і эксперыменты ў рэчышчы веры ў рэвалюцыйную місію мастацтва. Не паверыў у гэтую місію лейтэнант імператарскай Лейбгвардыі С. І. Віткевіч, які з рэвалюцыйнага катла хутка перабраўся ў Польшчу. Але паверыў народжаны ў Мінску малодшы лейтэнант, інжынер сухапутных войскаў – Уладыслаў Стшэмінскі, які ў 1916 годзе страціў на фронце нагу, руку і зрок у адным воку. Разам са сваёй пазнейшай жонкай Катажынай Кобра (1898-1951) – латышкай з нямецка-расейскімі каранямі, ён хутка звязаўся з вядучымі прадстаўнікамі расейскага авангарду: А. Радчэнкам, В. Татліным, А. Пеўснерам, М. Шагалам, Э. Лісіцкім, а найперш з К. Малевічам ды актыўна ўключыўся ў тамтэйшае мастацкае жыццё.

Усё ж такі, у 1922 годзе Стшэмінскі вырашыў вярнуцца ў адроджаную айчыну. Спадарства Стшэмінскіх спярша апынулася ў польскай тады Вільні, дзе пры дапамозе Вітальда Кайрукшціса (літ. Vytautas Kairiūkštis) – вучня Чурлёніса, у 1923 годзе яны арганізавалі „І Выставу сучаснага мастацтва".

На польскай сцэне Кобра і Стшэмінскі неўзабаве аказаліся найбольш радыкальнымі прапагандыстамі канструктывізму і мадэрнізму, у яго татальным вымярэнні ва ўсіх сферах мастацтва і праектавання ўключна з тыпаграфіяй. Яны стварылі польскі від Баўгаўзу (Bauhaus), хаця і па-за акадэмічнымі структурамі. Гэтак як і ў выпадку Баўгаўзу, заснаваныя імі творчыя аб'яднанні кантактавалі з усім еўрапэйскім светам мастацтва – ад Ганса Арпа, Жоржа Брака і Пабла Пікасо па Джорджа Вантонжэрлю і сябраў групы De Stijl. Дзякуючы гэтаму, пры дапамозе паэта Яна Бжанкоўскага ім удалося арганізаваць першую публічную экспазіцыю сучаснага мастацтва пад назвай

9 Марыя Яньён, „Niesamowita słowiańszczyzna: fantazmaty literatury", WL, Кракаў 2006.

„kolekcja a.r.", якая адкрылася ў 1930 годзе ў Лодзі. Перш чым пачалася чарговая вайна, Стшэмінскі паспеў апублікаваць шэраг маніфестаў і сваю тэорыю „Unizm w malarstwie"[10]. Яна выпраўляла дынамічны падыход да псіхалагічнага аспекту мастацтва Малевіча, які па запрашэнні Стшэмінскага паказаў у Варшаве ў сакавіку 1927 года сваю выставу. Затым Малевіч накіраваўся ў Берлін і задумаў яшчэ пабываць у Парыжы, але савецкія ўлады спешна адклікалі яго ў Маскву. У Берліне ён пакінуў усе свае творы, нататкі і сваё мастацкае завяшчанне „на выпадак смерці альбо зняволення". Пасля гэтага ён ніколі больш не бываў за мяжой. Ацалелыя з II сусветнай вайны творы ўзбагацілі Музей Stedelijk у Амстэрдаме і MoMA ў Н'ю Ёрку.

6 Сінтэз

Прастора ад заходніх меж даваеннай Польшчы па ўсходнюю лінію ад даўняга Ленінграду, цераз Смаленск, Курск, і ад Таліна на поўначы па Крым на поўдні, Тыматы Снайдэр назваў „акрываўленымі землямі"[11]. Назваў гэтак з тае прычыны, што на гэтай тэрыторыі, у выніку дзейнасці Гітлера і Сталіна, у гадах 1933-1945 загінула 14 мільёнаў безабаронных людзей, пераважна жанчын, дзяцей, старых і ваеннапалонных. Падчас перамоваў Рыбентроп – Молатаў у жніўні 1939 года, Сталін запатрабаваў для сябе Валынь, Беларусь і заходнюю Украіну ажно па лініі Буга і Нарвы, уключна з усёй Беластоцкай акругай на поўначы Польшчы. У наступным годзе ён заняў Літву, Латвію і Эстонію, якімі валодаў да пачатку савецка-нямецкай вайны ў чэрвені 1941 года.

Ажно да 1948 года на „акрываўленых землях" адбываліся масавыя перасяленні вялікіх нацыянальных груп: ярўрэяў, цыганоў, палякаў, немцаў, русінаў, а таксама добраахвотныя вандроўкі са спадзяваннем на выратаванне жыцця альбо паляпшэнне долі. Уладыслаў Стшэмінскі каротка працаваў акадэмічным выкладчыкам у Лодзінскай дзяржаўнай вышэйшай мастацкай школе. Гэта быў перыяд, калі знявечанае вайной і акупацыяй мастацкае асяроддзе намагалася падрахаваць страты і разважала пра перспектывы мастацтва перад абліччам змены шкалы каштоўнасцей выкліканых нядаўнім досведам. Стары авангард быў ужо знеахвочаны і расцярушаны. Некалі шматнацыянальная Польшча ў сваіх новых, пасляялцінскіх межах стала, „па-свойму вызначэнню", этнічна маналітнай, а са студзеня 1949 года таксама

10 Выдадзены друкам у 1928 годзе, бібліятэка Praesensu.

11 Timothy Snyder, „Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin", Basic Books, USA 2010.

сталінскай. Стшэмінскі, які не ўмяшчаўся ў гэты новы цесны гарсэт, у 1950 годзе страціў сваю выкладчыцкую пасаду і ў 1952 годзе памёр; год пасля канчыны самотнай і крайне збяднелай Катажыны Кобра.

Перш чым у Польшчы пачаўся дэмантаж мастацкага жыцця, Стшэмінскі напісаў сваю „Teoria widzenia"[12] выдадзеную толькі ў 1958 годзе. Ён увёў паняцце „powidok"[13] а ў 1948 годзе распрацаваў праект „Sali neoplastycznej" для Музея мастацтва ў Лодзі. Там былі змешчаныя астаткі зрабаванай нацыстамі даваеннай „калекцыі a.r.". Гэтым самым знішчаны вайной, зняверaны ў выніку досведу савецкай і нямецкай акупацыяў[14] былы прыхільнік канструктывізму і рэвалюцыйнага расейскага мастацтва, свядома і нават дэманстратыўна, адвяртаецца ад гэтых каштоўнасцей і адклікаецца да мандрыянаўскай опцыі, засяроджанай на анталагічнай, мастацкай інтэрпрэтацыі. Інакш кажучы, аддае перавагу стрыманаму, амаль матэматычнаму і статычнаму спосабу апісання свету, над касмічнай, універсалісцкай канцэпцыяй Малевіча. Не цалкам вядома, як гэты жэст успрынялі яго калегі і вучні, бо многія проста намагаліся ператрываць адміністрацыйна дазіраваную культурную палітыку Польшчы 1948-1956 гадоў.

У 1959 годзе Станіслаў Фіялкоўскі пераклаў „Punkt und Linie zu Fläche" Кандзінскага з 1926 года, і толькі пазней заняўся храналагічна ранейшай працай „Über das Geistige in der Kunst" (1912), затым ізноў вярнуўся „Die gegenstandslose Welt" Малевіча. Найбліжэйшым суседам і сябрам мастака цягам многіх гадоў (1950-1962) быў мастак і грэкакаталіцкі тэолаг, этнічны русін (лэмка) – Ежы Навасельскі. Ён дапамог Фіялкоўскаму зразумець ікону як увабранне святасці ў карціну, што каталік Фіялкоўскі слаба разумеў і чаго дагэтуль не „расчытвае" свет Еўра-атлантычнай культуры. Адным з нязменных прынцыпаў яго мастацтва падаецца ўвядзенне рамкі. „Чорны квадрат" Малевіча асацыюецца з іконай не толькі з прычыны спосабу, якім творца яго экспануе, але і белай аблямоўкі. вакол чорнага цэнтру. Класічная, „напісаная" на дошцы ікона, мае дзве плоскасці: знешнюю ў выглядзе выпуклай аблямоўкі, прызначанай на дэкаратыўны арнамент, альбо на маленечкія карцінкі з нейкімі новазапаветнымі сцэнамі, і другую, унутраную, увагнутую плоскасьць (каўчэг) для самага асноўнага малюнку.

12 Выдадзеная толькі ў 1958 годзе, Выд. Літаратурнае, Кракаў.

13 „Powidok" – гэта ўнутраны вобраз, які ўзнікае на сятчатцы вока ў момант позірку скіраванага на прадмет, які адбівае святло, альбо на саму крыніцу святла.

14 Гэты досвед фіксуюць цыклі яго рысункаў з 1939-1945 гадоў.

Гэтая двухплоскасць адлюстроўвае падзел свету на зямную сферу (profanum) і нябесную (sacrum). У карцінах Фіялкоўскага абліцоўка абмяжоўваецца вузенькай паласой па берагах карціны, альбо проста зведзеная да мала рашучай, тонкай лініі. Такім чынам выява (image) выглядае як выразаная з карціны – прадмету (ang. painting-object) – і ператвараецца ў вакно, якое дазваляе зазірнуць у іншы свет.

„Мастацтва – гэта таксама своеасаблівы занятак метафізікай, асаблівая форма філасофствавання. У сучасным свеце, які згубіў рэлігійнае адчуванне, гэта чуллівасць на духоўны свет ці «метафізічнае пачуццё» – як лічыў Віткацы, мастацтва прыносіць некаторыя перажыванні, якія раней давала рэлігія. У іншай форме я займаюся тым, што робіць Ежы Навасельскі, адзіны блізкі мне мастак, гэта значыць свецкі эквівалент тэалогіі”[15] – патлумачыў ён (Фіялкоўскі) у 1977 годзе, калі ўжо быў на прасунутым этапе сваіх „Studiów talmudycznych”, пачатых пасля выгнання з Польшчы апошніх ярўрэяў і якія прыводзяць на ўспамін позняга Левінаса. Гэтыя „Даследаванні” нагадваюць ранейшыя „Аўтамагістралі”, якія перарэзваюць нахіленай паласою з ніжняга левага кута ў верхні правы, ажно па бераг абліцоўкі, ці па ўмоўны небасхіл. Яны бягуць згодна са звычайным, натуральны жэстам правай рукі і затрымліваюцца на мяжы бясконцасці. „Чытанне” Талмуду займае ўсю паверхню „ўнутранай” карціны, але само ў сабе змяшчае дзве, пастаўляе на касяк абведзеныя лініяй плоскасці. Дыяганальная (як у „Аўтамагістралях”) лінія іх сутыкнення стварае від складкі, касмічнага скрыўлення, у якім утойваецца сэрцавіна праўды.

Станіслаў Фіялкоўскі працягвае свае разважанні ўжо цягам шасцідзесяці гадоў. Яго творчасць належыць да канону польскага пасляваеннага мастацтва. Яна з’яўляецца прадметам паглыбленых аналізаў польскіх даследчыкаў, якія абмеркавалі з ім таксама розныя філасофскія пытанні і тэорыі мастацтва. Аднак яны недастаткова ўважліва прыглядзеліся ні да „духа гісторыі” ні „генія месца”, якіх узаемаспляенне паслужыла ў гэтым асаблівым выпадку стварэнню мастацкага сінтэзу. Гэта тое, што адлюстроўвае шматвяковы эстэтычны досвед духоўнай Зямлі Ульро, які кружляе над непазначаным Усходам Еўропы.

Анда Ротэнбэрг

15 Войцех Скродзкі размаўляе са Станіславам Фіялкоўскім, „Projekt”, Нр. 5 (1977), с. 34.



MARGINES EUROPY, CZYLI ZIEMIA ULRO[1]

1. Mapa

Tworzenie mapy, a więc i jej oglądanie, jest związane z bardzo konkretnym punktem widzenia, wyznaczającym relacje między patrzącym a realnymi stronami świata. Dla Hiszpana Francja leży na Wschodzie, dla Niemca na Zachodzie. Z pozycji „starej" Europy, wyznaczonej przez zakres wpływów Cesarstwa Rzymskiego, Zachód kończy się na linii Łaby. Z pozycji Polski sięga on Dźwiny, Dniepru i Donu – kresów dawnej Rzeczpospolitej i wpływów Kościoła łacińskiego. Obiektywnie spór ten nie został rozstrzygnięty do dzisiaj, choć wynalezione już zostało pojęcie Europy Środkowej, nadal bardzo okazjonalne. Z perspektywy niniejszych rozważań istotne jest wszakże to, iż dotychczas nie został jednoznacznie nazwany szeroki pas ziem ciągnących się z północy na południe, od ujścia Dźwiny po podnóże Karpat, na których granica między Wschodem a Zachodem przebiegała niegdyś w każdym miasteczku, a może i w każdej wsi; wszędzie stały obok siebie prawosławne cerkwie, kościoły katolickie i synagogi, a w niektórych jeszcze zbory ewangelickie, meczety i karaimskie kienesy. Obszary te, przez ostatnie tysiąclecie wielokrotnie przechodzące z rąk do rąk, stały się kolebką bardzo szczególnej kultury, której wpływy na Europę i Stany Zjednoczone nadal nie są dostatecznie rozpoznane.

1 Fragment artykułu opublikowanego w języku niemieckim i angielskim w wydawnictwie: Stanisław Fijałkowski, Galeria Isabella Czarnowska, Berlin 2016.

2. Pogranicze

Splot okoliczności historycznych sprawił, że przez kilka stuleci większa lub mniejsza część tego obszaru podlegała polskim (czyli łacińskim) wpływom kulturowym, na które pod koniec wieku XVIII nałożyły się wpływy języka rosyjskiego i Cerkwi prawosławnej. Na niektórych terenach wpływy polskie i rosyjskie walczyły o lepsze z niemieckimi (np. Sambia i Kurlandia) bądź austriackimi (Galicja Wschodnia). Ziemie te jednak zamieszkiwały bardzo rozmaite ludy zachowujące swoją własną, kulturową i religijną tożsamość. Nie chodzi tylko o rdzennych mieszkańców: Łotyszy, Litwinów, Estów czy Rusów, ale o wżytych w te ziemie Polaków, Niemców, Tatarów, Holendrów, Czechów, Węgrów, Żydów, Greków, a nawet Szkotów. Byli tu także Romowie, Azerowie, Mołdawianie i Gruzini. Między innymi.

Wyznawali katolicyzm i rozmaite odmiany protestantyzmu, prawosławie w rycie tradycyjnym i greckim, lecz byli również grekokatolicy, muzułmanie i tureckojęzyczni prawosławni chrześcijanie, karaimi oraz Cerkiew ormiańska. Na tych terenach powstał Kościół unicki, łączący obrządek prawosławny z katolicką hierarchią. Tutaj rozwinął się spekulatywny judaizm talmudyczny ze swoim najważniejszym ośrodkiem w Wilnie, tutaj także zrodził się antytalmudyczny chasydyzm nastawiony na mistyczne przeżycia religijne. I ruch frankistowski, będący mesjanistyczną odpowiedzią na niemiecką haskalę – żydowskie odrodzenie w duchu asymilacyjnym. Gdy więc Mojżesz Mendelssohn tłumaczył w Berlinie „Torę" na język niemiecki, Jakub Frank jechał z Turcji przez Bessarabię do Polski jako Ziemi Obiecanej, by głosić swój mesjanizm. To tutaj świat miał być zbawiony.

Ruch frankistowski zakończył się ochrzczeniem na katolicyzm i uszlachceniem tysięcy polskich Żydów. Za ich sprawą w Polsce porozbiorowej rozwinął się mesjanizm, którego wyznawcą był między innymi romantyczny poeta-wieszcz Adam Mickiewicz, zrodzony „z matki obcej", prawdopodobnie frankistki i ożeniony z Celiną Szymanowską, córką wybitnej pianistki Marii Szymanowskiej, także frankistki. Mickiewicz uważał się za Litwina, co wyznał w „Inwokacji" do poematu „Pan Tadeusz": „Litwo! Ojczyzno moja!". Urodził się w Nowogródku, który dzisiaj należy do Białorusi. Pisał po polsku. „Pan Tadeusz" powstał w Paryżu, dramat „Dziady" – w Dreźnie. Po litewsku nie mówił.

Nie tylko Mickiewicz podróżował po Europie Zachodniej – jej kultura była elementem edukacji całej środkowo-wschodniej inteligencji. Jednak mieszkańcy omawianego „pogranicza" mieli szansę absorbowania wartości rozpiętych w szerszym diapazonie – nie tylko między Rzymem, Wenecją, Zurychem, Wiedniem, Berlinem i Paryżem, lecz również między tymi wszystkimi miastami a Warszawą, Wilnem, Petersburgiem, Moskwą, Mińskiem, Kijowem, Lwowem i Odessą. Kształceni w miejscowych

uniwersytetach, odbywali dalekie podróże do Europy i na Bliski Wschód, ale mieszkali na ogół w wiejskich dworach lub niewielkich miastach, gdzie mówiono kilkoma językami: w salonach funkcjonował polski, rosyjski, francuski i niemiecki, lecz w codziennych relacjach posługiwano się też jidysz i rozmaitymi odmianami języka ruskiego. Taka perspektywa językowa i pojęciowa w połączeniu z obrazami tamtejszej codzienności, takimi jak nieznany gdzie indziej widok żydowskich „schtetli", dziwacznie ubranych chasydów czy tańczących Hucułów, kształtuje odmienną duchowość i wyzwala inną aksjologię, łączącą mieszkańców tych ziem niewidzialnymi nićmi.

Współczesna nauka nie bada splotu tych nici. Znawcy Emmanuela Levinasa rzadko powołują się na wileńskie szkoły talmudyczne. Badaczy sztuki amerykańskiej nie zastanawia, dlaczego akurat Barnett Newman i Mark Rothko stworzyli zespoły kontemplacyjnych abstrakcji nacechowanych ekumeniczną, judeo-chrześcijańską mistyką. Rodzina Newman przyjechała z Łomży, Rothko urodził się w Dyneburgu. Związków ich sztuki z tradycją kulturową przodków nie wydobyli nawet ci, których rodzinne korzenie sięgają tych samych terenów, tacy jak Mayer Schapiro czy Clement Greenberg. Podobnie jak znawcy sztuki Andy'ego Warhola nie łączą idei jego multipli z rusińską tradycją powielania drukowanych ikon. Trzeba żmudnych badań, aby zrozumieć, dlaczego urodzony w Berdyczowie Józef Konrad Korzeniowski, czyli późniejszy Joseph Conrad, syn zesłańców syberyjskich, poszukiwał w Afryce swego „Jądra ciemności". Albo dowiedzieć się, co tak naprawdę łączyło na wskroś europejskiego kompozytora Karola Szymanowskiego z baletami rosyjskimi Siergieja Diagilewa. Ciekawe, że malutki Drohobycz wydał z siebie trzech znanych malarzy (Artur Grottger, Maurycy Gottlieb i Leopold Gottlieb), wybitnego polskiego poetę Kazimierza Wierzyńskiego oraz dwóch bardzo różnych pisarzy: polskiego Brunona Schulza i ukraińskiego Iwana Franko. I zastanawiające, że wyraziste, literackie opisy polsko-rosyjsko-żydowskiego świata Isaaka Bashevisa Singera i takież obrazy Marca Chagalla zdobyły niemal natychmiastowy sukces, podczas gdy Schulz ze swoją hermetyczną, wyrafinowaną prozą i obsesyjnymi rysunkami stał się rozpoznawalny w świecie niemal pół wieku po swojej śmierci (1942). Znaczenie może mieć fakt, że ani Singer ani Chagall nie znali polskiego, którym Schulz posługiwał się w swojej prozie, i że obaj dość szybko wyjechali – Chagall do Francji, Singer do USA, a Schulz pozostał na miejscu i podczas okupacji malował bajkowe sceny w domu pewnego oficera Gestapo do czasu, kiedy go zastrzelił kolega nazistowskiego „protektora".

To przywiązanie do polskości stanie na drodze do sławy niejednemu z pisarzy i artystów. Joseph Conrad tworzył w języku angielskim, zdobył więc uznanie za życia. Takiego uznania nie doczekał się nigdy Stanisław Wyspiański, poeta, dramaturg i malarz, następny po Mickiewiczu wizjoner polskiego losu. Pisma awangardowego pisarza i artysty Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego) znają poza Polską

tylko nieliczni entuzjaści i slawiści; przekłady Witolda Gombrowicza zaczęły płynąć szerszym strumieniem dopiero po jego śmierci, choć przez lata mieszkał we Francji i tam zmarł. Katarzyną Kobro i Władysławem Strzemińskim oraz całą polską awangardą okresu międzywojennego, którą wieloletni dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszard Stanisławski promował w Europie od roku 1957, świat zainteresował się dopiero po dwóch wielkich wystawach: „Presence polonaise" w paryskim Centrum Pompidou (1983) oraz „Europa. Europa" w Bundeskunsthalle Bonn (1994). Nie jest lepiej z międzynarodowym rozpoznaniem osiągnięć polskiej sztuki powojennej. Zamknięta za żelazną kurtyną, odcięta od rynku i światowego życia artystycznego, obrosła negatywnymi konotacjami związanymi z panującym w Polsce systemem politycznym, nie była więc przedmiotem zainteresowań badaczy piszących historię. Do nielicznych, którzy przed rokiem 1990 przedostali się przez tę barierę, należał Roman Opałka, który mocą miejsca swego urodzenia mógł osiąść we Francji; dzięki wpływom galerii Marlborough pojawiła się na scenie światowej Magdalena Abakanowicz; Tadeusz Kantor długo funkcjonował tylko jako twórca teatralny. By wydobyć z zapomnienia wybitną twórczość Aliny Szapocznikow (1926-1973) trzeba było wielu dziesięcioleci i trudu jej starannej reinterpretacji. Jeszcze dłużej na międzynarodowe uznanie czekało malarstwo Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957), dopiero teraz rozpoznawane w Europie. Nadal nierozpoznana jest twórczość dziesiątków innych artystów, ponieważ tworzyli na terenach, o których Alfred Jarry w swoim „Królu Ubu" otwarcie napisał: „W Polsce, czyli nigdzie".

3. Niekończący się romantyzm

Różnica między romantyzmem Mickiewicza i starszego o niemal czterdzieści lat Goethego polega nie tylko na tym, że pierwszy wadził się z Bogiem, a drugi z Mefistem, ale też na tym, że polski Litwin pragnął zbawienia dla swojej ojczyzny, a Goethe dla świata. Dlatego Mickiewicz opisywał barwy litewskich pól, a Goethe analizował swoją „Farbenlehre" – abstrakcyjną tarczę barw uznaną później za ilustrację do psychologii kolorów. Obaj jednak poszukiwali przedustawnych wartości, kierujących wspólnymi dla całej ludzkości, magicznymi zachowaniami. Studia przyrodnicze doprowadziły Goethego na skraj antropozofii, podjętej i rozwiniętej przez Rudolfa Steinera. Polski antropolog Leszek Kolankiewicz wiąże scenę wywoływania duchów z dramatu Mickiewicza „Dziady" ze starogreckimi, a także afrykańskimi obrzędami, i wskazuje na ich podobieństwo do aktualnie uprawianych praktyk „voodoo" i „candonble"[2]. Mickiewicz podążał za duktem myślenia Jakuba Böhmego, który powiązał mistyczną

2 Leszek Kolankiewicz, „Samba z bogami. Opowieść antropologiczna", Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

teologię protestancką z kabalistyczną tradycją wywodzącą się z księgi „Zohar", będącą podstawową lekturą pierwszych frankistów. Zapewne czytał go nieco inaczej niż Novalis, wiadomo jednak, iż Böhme wywarł wpływ na rozwój wczesnego romantyzmu i kształtowanie się teozofii chrześcijańskiej. Badania nad teorią barw przejął po Goethem młody Artur Schopenhauer, zainteresowany potem także pismami Böhmego, filozofią hinduską i buddyjską. Wspólna dla wielu romantyków fascynacja Wschodem (Ex oriente lux) była wówczas jeszcze dość powierzchowna, dopiero następne pokolenie zaczęło wyciągać wnioski z teorii woli i popędu Schopenhauera, opartej na syntezie wschodniej i zachodniej filozofii. Inspiracje jego myślą widoczne są muzyce Wagnera, pismach Nietschego i całej plejady pisarzy, najwcześniej w twórczości Lwa Tołstoja.

Jest bardzo charakterystyczne, że dość intensywne relacje Wschód-Zachód, jakie na przełomie XIX i XX wieku nastąpiły w rosyjskich kręgach filozoficznych, literackich, artystycznych i nawet politycznych, przebiegały poniekąd „ponad" spajającymi te dwie kultury ziemiami polskimi oraz całym pasem pogranicza. W rosyjskich salonach rozmawiano o Nietschem, nie mówiono jednak o Mickiewiczu i Chopinie, którego w Berlinie wydawał i grał Stanisław Przybyszewski, również zwolennik Nietschego, przyjaciel Strindberga, twórca „teorii nagiej duszy" i pierwszy promotor obrazów Edwarda Muncha. Musiało być jednak coś pociągającego w tajemniczym Wschodzie, skoro poślubiona Przybyszewskiemu muza norweskiej bohemy, pisarka Dagny Juel dojechała aż do Tyflisu, by zginąć tam od strzału zazdrosnego kochanka, też Polaka. Trzeba tu jednak dodać, że – pomijając wpływy Dalekiego Wschodu – ufundowany na Nietschem zachodni symbolizm, a potem abstrakcjonizm, który wynikał z prądów filozoficznych, w tym także z antropozofii i teozofii związanej z katolicyzmem i protestantyzmem, ewentualnie z elementami judaizmu, rozwinął się w Rosji na gruncie prawosławnej ortodoksji, od zarania przesiąkniętej mistyką i związanej z przedchrześcijańskimi obrzędami. Taki właśnie był dukt myślenia rosyjskich filozofów i pisarzy począwszy od zwolennika chrześcijańskiego ekumenizmu Władimira Sołowiowa, przez ucznia Rudolfa Steinera Andrieja Bieły'ego po najlepszego rosyjskiego znawcę pism Jakuba Böhmego, bardzo wpływowego Nikołaja Bierdiajewa.

4. Mistyka abstrakcji

Kiedy Przybyszewski chwalił w Berlinie nacechowane emocjonalnym kolorem malarstwo Edwarda Muncha, czeski malarz, teozof i okultysta František Kupka poszukiwał relacji między obrazem a muzyką najpierw w Wiedniu, a potem w Paryżu, współpracując z twórcami „Orfizmu". Takie same poszukiwania zawiodły do Petersburga młodego Litwina z okolic Kowna Mikołaja Čiurlionisa (1875-1911), wykształconego

w Polsce kompozytora i malarza. Trafił tam na członków stowarzyszenia Świat Sztuki (Mir Iskusstwa), którego współtwórcą był Siergiej Diagilew, i z którym związany był przez jakiś czas kompozytor Aleksander Skriabin (1872-1915). Ten Nitscheanista i teozof, jeden z nielicznych, którzy doceniali wartość muzyki Chopina, postrzegał akt twórczy jako wyznanie wiary przez łączenie muzyki z tańcem, grą kolorowych świateł i zapachów. Jego badania nad wizualizacją dźwięków dały efekt w postaci „V Symfonii", swoistego Gesamtkunstwerk zatytułowanego „Prometeusz: Poemat ognia" (1909-1910). Wykonywać miała go orkiestra, chór i fortepian świetlny, którego klawisze miały służyć do wydobywania kolorów[3]. W tym celu opracował „harmonię barwną dźwięków", której muzyczne koło kwintowe znajduje odpowiedniki w palecie barw Goethego.

Čiurlionis, któremu zapewne nieobce były teorie Emanuela Svedenborga[4] i pisma Oskara Miłosza (o których jego bratanek Czesław Miłosz pisze w „Ziemi Ulro") odwoływał się w swej twórczości do baśni i podań litewskich. Siergiej Diagilew i jego krąg czerpał z krynicy przedchrześcijańskiej ludowości rosyjskiej, którą muzycznie zinterpretował pochodzący z polskiej szlachty Igor Strawiński. Choreografię do jego sztandarowej, opartej na pogańskiej baśni opery „Święto wiosny" stworzył polski tancerz Wacław Niżynski. Droga do sukcesu Diagilewa, Strawińskiego i Niżyńskiego wiodła przez Paryż, zachwycony radykalizmem i „rosyjskim duchem" przedstawień. Diagilew, który od roku 1909 święcił triumfy w Paryżu, nie zainteresował się jednak ani Skriabinem ani twórczością przedwcześnie zmarłego Čiurlionisa – jego muzyczną monografię, wydaną dopiero w roku 1975 w Leningradzie, napisał Vytautas Landsbergis, litewski muzykolog i pianista, który – zanim został głową niezawisłej Republiki Litwy (1990) – za namową George'a Maciunasa był przez lata czynnym członkiem międzynarodowego ruchu artystycznego Fluxus.

Tak się składa, że emocjonalna paleta Muncha odpowiada w dużym stopniu „nastrojowej tarczy" Goethego, która była też podstawą psychologicznej teorii koloru Witkacego, natomiast koło kwintowe Skriabina bliższe jest analitycznemu kręgowi barw niemieckiego poety. John Gage[5] zauważa, że inspirowaną Goethem harmonizacją barw zajął się jako pierwszy – dziś już nieco zapomniany – malarz niemiecki Adolf

3 Prawykonanie tego utworu miało miejsce w roku 1915 już po śmierci kompozytora, w Nowym Jorku. Jego rosyjska premiera odbyła się w roku 1962.

4 Wuja Czesława Miłosza, o którym późniejszy noblista pisze obszernie w „Ziemi Ulro", gdzie przywołuje też postać Emanuela Swedenborga, który wywarł wpływ na bardzo licznych myślicieli i pisarzy przełomu XIX i XX wieki, m.in. C. G. Junga.

5 John Gage, „Colour and Culture – Practice and Meaning from Antiquity to abstraction", Thames&Hudson, London 1993.

Hölzel, od 1917 tworzący abstrakcyjne obrazy złożone z barwnych plam, które nazywał barwnymi dźwiękami. Miękka muzyczność i rotacyjny, taneczny ruch charakteryzowały także najwcześniejsze kompozycje abstrakcyjne kształconego w odesskiej szkole muzycznej Wasyla Kandinskiego, który również był w młodości zainteresowany rosyjską kulturą ludową. Ten „herderowski" zwrot ku ludowości widoczny jest także we wczesnych, przedabstrakcyjnych kompozycjach tworzącego w Rosji Polaka Kazimierza Malewicza. U Kandinskiego wyrażał się on przez sposób komponowania barw, u Malewicza dodatkowo przez rytm i tematykę. Kandinski, który zapewne znał teorie Skriabina, wniósł do monachijskiego artystycznego kręgu („Blaue Reiter") rosyjską duchowość, naznaczoną wspomnianymi wcześniej poglądami filozoficznymi, ale też wchłonął odczytywaną wówczas na nowo „Farbenlehre" Goethego. W inny sposób podszedł do teorii barwy kalwinista Piet Mondrian, który na tej samej bazie (filozoficznej i teozoficznej) zbudował swój restrykcyjny neoplastycyzm. Według Gage'a Mondrian stał na stanowisku, że byt w swej istocie ujawnia się w obrazie poprzez barwy: biel, czerń, czerwień, żółcień i błękit oraz kierunki: pion i poziom, Kandiński natomiast, który rozmyślał nad związkiem barw, figur geometrycznych i brył stereometrycznych, powiązał żółcień z trójkątem i czworościanem foremnym, czerwień z kwadratem i sześcianem, zaś błękit z okręgiem i kulą, i tylko do tych związków się ograniczył; o stosunek barwy do bytu nie pytał. Wydaje się jednak, iż podstawą stwierdzeń Gage'a był raczej podręcznik „Punkt i Linia na płaszczyźnie", a nie wcześniejsze teksty teoretyczne Kandinskiego, i nie analiza jego obrazów.
Symbolika koloru daje o sobie znać także w twórczości Malewicza. Decyzja o zerwaniu z dotychczasowym sposobem rozumienia sztuki nie jest u niego wynikiem sublimacji obrazu widzialnego świata (jak u Kandinskiego i Mondriana), lecz radykalnej decyzji, na którą naprowadził go współudział w tworzeniu „zaumnego" przedstawienia „Zwycięstwo nad Słońcem"[6], przy czym treść i przesłanie tego przedstawienia było zapewne dla Malewicza ważniejsze niż jego „futurystyczna" forma. „Czarny kwadrat na białym tle", który dał początek suprematyzmowi, odwołuje się nie tylko do nieobecnych w naturze linii i form; nawiązuje też do podstawowej pitagorejskiej opozycji bieli i czerni, dobra i zła, światła i ciemności, do których to kategorii malarz dodał nową dychotomię: świadomości i podświadomości – o czym napisał później we wstępie do swojej rozprawy z 1922 roku[7]. Czarny kwadrat, ale też czarne koło i czarny krzyż, miały stanowić syntetyczne odzwierciedlenie świata wrażeń i doznań, niemających nic wspólnego z obrazem postrzeganej rzeczywistości; miały być

6 1913, prolog W. Chlebnikow, tekst A. Kruczonych, muzyka M. Matiuszyn.

7 Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой", 1922; wydanie niemieckie: „Die gegenstandslose Welt", Übersetzt von A. von Riesen. München, Albert Langen, 1927.

projekcją „ducha doznań nieprzedmiotowych”[8]. Aranżując wystawy Malewicz umieszczał swój „kwadrat” wysoko w narożniku, pod lekkim skosem – dokładnie tak, jak zwykle umieszczano ikony w prawosławnych domach. Mogła to więc być ikonoklastyczna propozycja zastąpienia boskiego wizerunku ponadreligijnym doznaniem sacrum. Artysta, zaplątany po rewolucji październikowej w bolszewicką ideologię, nigdy tego nie wyjaśnił wprost. Nigdy też nie wspominał o swoim teozoficznym epizodzie, zakończonym, jak się zdaje, wraz ze zwycięstwem wspomnianej rewolucji.

5. Wartość dodana

Maria Janion, badaczka polskiej kultury XIX i XX wieku zauważa, iż Polska, dzieląca ze Słowiańszczyzną starą, przedchrześcijańską obyczajowość, została odcięta od swoich korzeni przez chrzest w obrządku łacińskim, implikującym odmienny kierunek rozwoju niegdyś wspólnego języka, została zatem osierocona i zmarginalizowana w swojej niejasnej tożsamości.[9] Pojęcie „pogranicza” może więc także dotyczyć synkretycznej kultury, powstałej w wyniku interferencji bardzo wielu czynników, które spotkały się na nowym gruncie i zbudowały względem siebie odmienne niż gdzie indziej konteksty, tworząc w efekcie kulturową „wartość dodaną”. Jakkolwiek by na to nie spojrzeć, rozwijająca się przez ponad 120 lat w cieniu trzech zaborów polska kultura zorientowana była przede wszystkim na odzyskanie niepodległości i pod tym kątem czerpała z europejskiego dorobku cywilizacyjnego; bardziej uniwersalne spożytkowanie tego potencjału nastąpiło później.
Radykalizacja postaw artystycznych rozpoczęła się z wielkim impetem na terenach polskich jeszcze przed zakończeniem I Wojny Światowej. Modernistyczny dyskurs zorientowany był na Niemcy (ekspresjonizm), Włochy (futuryzm) i Francję (kubizm), a także na rewolucyjną Rosję, oferującą szeroki udział artystów w życiu społecznym i eksperymenty nacechowane wiarą w rewolucyjną misję sztuki. Nie uwierzył w tę misję porucznik cesarskiej Lejbgwardii S. I. Witkiewicz, który z rewolucyjnego kotła szybko przedostał się do Polski. Ale uwierzył urodzony w Mińsku podporucznik inżynier wojsk lądowych Władysław Strzemiński, który w roku 1916 stracił na froncie wschodnim rękę i nogę oraz widzenie w jednym oku. Razem ze swą późniejszą żoną Katarzyną Kobro (1898-1951) – łotyszką o niemiecko-rosyjskich korzeniach, szybko nawiązał kontakty z czołowymi członkami rosyjskiej awangardy: A. Rodczenką, W. Tatlinem, A. Pevsnerem, M. Chagallem i E. Lissitzkim, a przede wszystkim Malewiczem, i wziął aktywny udział w tamtejszym życiu artystycznym. A jednak w roku

8 K. Malewicz, „Świat bezprzedmiotowy”, tłum. Stanisław Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 66.

9 Maria Janion, „Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury”, WL, Kraków 2006.

1922 postanowił wyjechać do odrodzonej ojczyzny. Strzemińscy wylądowali najpierw w polskim wówczas Wilnie, gdzie przy pomocy Witolda Kajruksztisa (lit. Vytautas Kairiūkštis) – ucznia Čiurlionisa – zorganizowali w roku 1923 „I Wystawę Sztuki Nowoczesnej".

Na polskiej scenie Kobro i Strzemiński okazali się wkrótce najbardziej radykalnymi piewcami konstruktywizmu i nowoczesności w wymiarze totalnym, obejmującym wszystkie dziedziny sztuki i projektowania włącznie z typografią, stworzyli więc rodzaj polskiej odmiany Bauhausu – tyle, że poza akademickimi strukturami. I podobnie jak w wypadku Bauhausu, zakładane przy ich udziale kolejne ugrupowania twórcze utrzymywały kontakty z całym europejskim światem sztuki – od Hansa Arpa, George'a Braque'a i Picassa po George'a Vantongerloo i członków grupy De Stijl. Dzięki temu, z dużą pomocą poety Jana Brzękowskiego, udało im się zgromadzić pierwszą eksponowaną publicznie kolekcję sztuki nowoczesnej pod nazwą „kolekcja a.r.", otwartą w 1930 roku w Łodzi. Zanim wybuchła następna wojna Strzemiński zdołał opublikować szereg manifestów i własną teorię „Unizm w malarstwie"[10], korygującą dynamiczne podejście do psychologicznego aspektu sztuki Malewicza, który na jego zaproszenie pokazał w Warszawie swoją wystawę w marcu 1927 roku. Malewicz pojechał następnie do Berlina i zamierzał skończyć podróż w Paryżu, lecz władze ZSRR odwołały go pilnie do Moskwy. W Berlinie pozostawił wszystkie dzieła, notatki i swój artystyczny testament „na wypadek śmierci bądź uwięzienia". Nigdy już nie wyjedzie za granicę. Ocalone z II wojny światowej dzieła zasilą Stedelijk Museum w Amsterdamie i MoMA w Nowym Jorku.

6. Synteza

Obszar rozciągający się od zachodnich granic przedwojennej Polski aż po linię wyznaczoną na wschodzie przez dawny Leningrad, Smoleńsk i Kursk oraz od Tallina na północy po Krym na południu został przez Timothiego Snydera nazwany „skrwawionymi ziemiami"[11], ponieważ na tym obszarze, wskutek działalności Stalina i Hitlera, zginęło w latach 1933-1945 czternaście milionów bezbronnych ludzi, w większości kobiet, dzieci i starców oraz jeńców wojennych. Podczas pertraktowania paktu Ribbentrop – Mołotow w sierpniu roku 1939, Stalin upomni się o Wołyń oraz Białoruś i Ukrainę Zachodnią aż po linię Bugu i Narwi wraz z całym okręgiem białostockim na północy Polski. W następnym roku przejmie Litwę, Łotwę i Estonię, którymi będzie władać do wybuchu wojny radziecko-niemieckiej w czerwcu 1941 roku.

10 Wydany drukiem w roku 1928, biblioteka Praesensu.

11 Timothy Snyder, „Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin", Basic Books, USA, 2010

Aż do roku 1948 na „skrwawionych ziemiach" odbywały masowe przesiedlenia wielkich grup narodowościowych – Żydów, Romów, Polaków, Niemców, Rusinów – oraz dobrowolne tułaczki związane z nadzieją na ratowania życia lub poprawę losu. Władysław Strzemiński na krótko zostaje nauczycielem akademickim w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Jest to czas, gdy okaleczone przez wojnę i okupację środowisko artystyczne usiłuje podsumować straty i rozważa szanse języka sztuki w obliczu przewartościowań spowodowanych niedawnymi doświadczeniami. Stara awangarda jest zniechęcona i rozproszona. Niegdyś wielonarodowa Polska w swych nowych, pojałtańskich granicach, stała się „z definicji" ujednolicona etnicznie, a od stycznia 1949 także stalinowska. Niemieszczący się w tym ciasnym gorsecie Strzemiński traci posadę w roku 1950, umiera w 1952, rok po zgonie osamotnionej i żyjącej w nędzy Katarzyny Kobro.

Zanim nastąpi socjalistyczny demontaż życia artystycznego w Polsce, Strzemiński pisze swoją „Teorię widzenia"[12] (wydaną dopiero w roku 1958), wprowadza pojęcie „powidoku"[13] i tworzy (w roku 1948) projekt „Sali neoplastycznej" dla Muzeum sztuki w Łodzi, gdzie nadal ulokowana jest resztka zdziesiątkowanej przez nazistów, przedwojennej „kolekcji a.r.". Oto zniszczony wojną i zgorzkniały po doświadczeniu rosyjskiej i niemieckiej okupacji[14] dawny zwolennik konstruktywizmu i rewolucyjnej sztuki rosyjskiej świadomie – a nawet demonstracyjnie – odwraca się od tamtych wartości i odwołuje do opcji mondrianowskiej, skupionej na malarskiej wykładni ontologicznej. Inaczej mówiąc, przedkłada powściągliwy, niemal matematyczny i statyczny sposób opisu świata nad kosmiczną, uniwersalistyczną wizję Malewicza. Nie jest jasne, ile z tego znamiennego gestu odczytali jego koledzy i uczniowie, wielu starało się po prostu przetrwać nakazowo-rozdzielczą politykę kulturalną Polski lat 1948-1956.

W roku 1959 Stanisław Fijałkowski przetłumaczył „Punkt und Linie zu Fläche" Kandinskiego z roku 1926, a dopiero potem zajął się jego, chronologicznie wcześniejszą „Über das Geistige in der Kunst" (1912), wreszcie sięgnął po „Die gegenstandslose Welt" Malewicza. Najbliższym sąsiadem i przyjacielem artysty był przez wiele lat (1950-1962) malarz i teolog grekokatolicki, Rusin z pochodzenia Jerzy Nowosielski, który pomógł mu zrozumieć ikonę jako inkorporację świętości w obrazie, którą katolik Fijałkowski nie do końca rozumiał i której nadal nie „czyta" świat kultury euroatlantyckiej. Jedną z niezmiennych zasad jego malarstwa wydaje się wprowadzenie ramki. „Czarny kwadrat" Malewicza kojarzy się z ikoną nie tylko przez

12 Wydana dopiero w roku 1958, Wyd. Lit., Kraków.

13 Powidok jest obrazem wewnętrznym, powstającym na siatkówce oka po chwili patrzenia na przedmiot odbijający światło albo na samo źródło światła.

14 Doświadczenia te dokumentują cykle jego rysunków z lat 1939-1945.

sposób, w jaki twórca go eksponował, lecz i przez obecność białej bordiury wokół czarnego centrum. Klasyczna, „napisana" na desce ikona składała się zwykle z dwóch płaszczyzn: zewnętrznej – wypukłej, w formie bordiury przeznaczonej na dekoracyjny ornament bądź na sekwencję małych obrazków opowiadających którąś z nowotestamentowych historii – oraz płaszczyzny wewnętrznej, wklęsłej (kowczeg), ze świętym wizerunkiem. Ta dwupłaszczyznowość ilustruje podział świata na sferę ziemską (profanum) i niebiańską (sacrum). W obrazach Fijałkowskiego bordiura kurczy się do wąskiego paska powlekającego brzegi obrazu, czasem oddzielonego od reszty mało kategoryczną, cienką linią. W ten sposób obraz – wizerunek (image) wykrojony jest z obrazu – przedmiotu (ang. painting-object) – staje się więc oknem pozwalającym na wgląd do innego świata.

„Sztuka jest również swoistym uprawianiem metafizyki, szczególną formą filozofowania. W dzisiejszym świecie, który zagubił wrażliwość religijną, owo wyczulenie na świat duchowy czy «poczucie metafizyczne» – jak mawiał Witkacy, sztuka dostarcza niektórych przeżyć, jakich dawniej dostarczała religia. W innej formie uprawiam to, co robi Jerzy Nowosielski – jedyny bliski mi artysta – to znaczy świecki odpowiednik teologii"[15] – wyjaśni w roku 1977, kiedy jest już na zaawansowanym etapie swoich „Studiów talmudycznych", rozpoczętych po wyrzuceniu z Polski ostatnich Żydów i ewokujących porównania z późnym Levinasem. Te „Studia" przypominają wcześniejsze „Autostrady", tnące kompozycje szerokim, ukośnym pasem od lewego dolnego brzegu w prawo, ku górze, aż do prawego brzegu bordiury lub umownego, zamykającego horyzont, nieba. Ich przebieg jest zgodny z potocznym, poniekąd przyrodzonym gestem prawej ręki i zatrzymany na granicy nieskończoności. „Czytanie" talmudu zajmuje całą powierzchnię „wewnętrznego" obrazu, lecz samo w sobie składa się z dwóch, ustawionych wobec siebie pod skosem, zakreskowanych płaszczyzn. Ukośna (jak w „Autostradach") linia ich styku tworzy rodzaj fałdy, kosmicznego zakrzywienia, w którym ukryte jest jądro prawdy.

Stanisław Fijałkowski snuje swoje rozważania od sześćdziesięciu lat. Jego twórczość, należąca do kanonu polskiej sztuki powojennej, jest przedmiotem nieustannych, wnikliwych analiz polskich badaczy, którzy omówili z nim również rozmaite zagadnienia filozoficzne i teorie sztuki. Nie przyjrzeli się jednak ani „duchowi historii" ani „geniuszowi miejsca", których wzajemne zawęźlenie posłużyło w tym szczególnym przypadku do stworzenia malarskiej syntezy odzwierciedlającej wielowiekowe doświadczenia estetyczne duchowej Ziemi Ulro, lewitującej nad nieoznaczonym Wschodem Europy.

Anda Rottenberg

15 Wojciech Skrodzki rozmawia ze Stanisławem Fijałkowskim, „Projekt", nr 5 (1977), s. 34.



АД КРЫЖА СВ. ЕЎФРАСІННІ ДА ЧОРНАГА КВАДРАТА

Кастусь Бандарук з Васількова ў жніўні 2017 года напісаў: „...Беларусь больш дала свету, і найперш суседзям, чым яна ад іх атрымала. Яна раздарыла свае таленты хутчэй міжвольна і ў выніку аб’ектыўных абставін, чым у прыліве шчодрасці. Стагоддзямі не маючы сваёй дзяржавы, беларусы працавалі на карысць усё новых гаспадароў. Не маючы магчымасці паслужыць свайму народу, не маючы нават права народам звацца, яны раздалі свае найвялікшыя скарбы іншым краінам і народам. Затым аўтар гэтых слоў з горыччу піша: „У выніку і атрымалася тое: «Літва, мая Айчына» замiж «Беларусь, мая Айчына». Ды ёсць у гэтым горкая рацыя датычная не толькі вялікага аўтара гэтай фразы, але і вялікай часткі артэфактаў, што ўзнікалі на гэтай зямлі і з яе духа – нараджаліся”.

Як гэта быў вобразна акрэсліў Генадзь Сагановіч, Пётр I вырубліваў акно ў Еўропу – цераз Беларусь. Войны ў пачатку XVIII стагоддзя, дашчэнту знішчылі большасць гарадоў Беларусі. Загінула амаль палова яе жыхароў. 300.000 было перасялена ў Расею, асабліва пры тым палявалі на беларускіх рамеснікаў. Такім чынам, пятую частку насельніцтва тагачаснай Масквы складалі беларускія рамеснікі. Царквы і палацы Масквы ўпрыгожвалі іхнія творы становячыся шэдэўрамі расейскай культуры.

Цягам многіх стагоддзяў цяжка было акрэсліць „нацыянальнасць” твораў літаратуры і мастацтва. Ці вырашальным у дадзеным выпадку было месца з’яўлення твору, ці яго тэматыка, ці свядомая дэкларацыя творцы адносна прыналежнасці да беларускага народу? Гэтае апошняе патрабаванне было складанае для выканання з прычыны таго, што ў мінулым не было яснага вызначэння беларускай нацыянальнасці. Сёння, мы хацелі б вярнуць гэтай, моцна пакрыўджанай гісторыяй Зямлі – творчасць яе сыноў. Вярнуць, або прынамсі – падзяліцца з Ёю, што мне падаецца больш справядлівым

і лягчэйшым. Яшчэ больш складанае заданне будзе ў таго, хто спрабуе апісаць выяўленчыя мастацтвы ў Беларусі шукаючы ў іх нацыянальных рыс. Адносна лёгка класіфікаваць іх паводле тэматыкі твораў. Цяжэй, паводле дэкларацыі нацыянальнасці яго аўтараў, а яшчэ цяжэй паводле фармальных адметнасцей і творчых прыёмаў мастака, якія неаднойчы агульныя для многіх школ, стыляў і нацый.

Адметнай каштоўнасцю і адносна лёгкай для акрэслення, з'яўляецца арыгінальнае, самабытнае, народнае мастацтва, арганізацыя побыту, вопратка, песні і абрады. Знакамітай дакументацыяй гэтай творчасці з'яўляецца кніга Міхася Раманюка „Беларускія народныя крыжы" выдадзеная „Нашай Нівай" у 2000 годзе ў Вільні. „Народныя крыжы – гэта знакамітыя выявы традыцыйнага, народнага мастацтва, у якіх быў адлюстраваны творчы досвед цэлых груп майстроў разьбы ў драўніне, узорнага ткацтва, вышыўкі і кавальства. Цягам стагоддзяў яны выразным чынам спалучалі і адлюстроўвалі паганскія і хрысціянскія погляды на пытанні жыцця і смерці, вынаходзілі і ўдасканальвалі кампазіцыі памятных знакаў і надмагільных крыжоў".

Вось, гэтак напісаў Уладзімір Пракапцоў – дырэктар Музея Мастацтва Рэспублікі Беларусь ва ўступе да сваёй кніжкі[1]: „Лёс культурнай спадчыны Беларусі складаны і неадназначны. Гістарычные і палітычные абставіны, разбуральные войны, канфесійная барацьба, змена дзяржаўнасці і тэрыторыі – усё гэта прывяло да таго, што мноства ўнікальных збораў загінула або было страчана...".

Мабыць падмуркам мастацтва Беларусі можна назваць крыж Еўфрасінні Полацкай, твор Лазара Богшы з 1161 года. Вялікія яе (Беларусі) здзяйсненні, гэта Сафійскі сабор з XI стагоддзя ў Полацку, Сабор у Каложы з XII стагоддзя, Жыровіцкая Божая Маці з 1470 і Божая Маці-Адзігітрыя з Пінска XVI стагоддзя. Пазнейшы перыяд – гэта дыялог культур і канфесій. З вялікіх прозвішчаў тут трэба адзначыць Скарыну, Буднага, Цяпінскага, Макоўскага.

Разам з набліжэннем да сучаснасці, усё цяжэй вызначыць нацыянальную прыналежнасць такіх мастакоў як Сухадольскі, Ванькові, Алешкавіч, Брандт, Орда, Сільвановіч, Кулеша, Русецкі, Рушчыц. А што зрабіць з такімі прозвішчамі як Шагал, Суцін або нават – Стшэмінскі.

І тут я хацеў бы прысвяціць крыху ўвагі Уладзіславу Стшэмінскаму. Ён нарадзіўся ў 1893 годзе ў Мінску. Гэтак як і мой Бацька. Будучы маладым

1 Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі", каталог выстаўкі 27.03–10.07.2014, Мінск 2014.

афіцэрам артылерыі, у баях на Бебжы, ён страціў нагу, руку, і – як кажуць нядобразычліўцы – вока. У 1918 годзе, камісар па справах асветы – Луначарскі, прызначыў Марка Шагала, вучня Бакста з Пецярбургскай акадэміі, упаўнаважаным па справах мастацтва ў Віцебскай губерні. З таго часу захаваўся плакат Шагала: „Мір хацінам – вайна палацам". Школа памясцілася ў рэзідэнцыі купца Дабужынскага. У ёй выкладалі: Марк Шагал, Казімір Малевіч, Эль Лісіцкі, Іван Пуні, Вера Ермалаева і Наум Коган. У 1919 годзе Малевіч, які ўжо меў за сабою „чорны квадрат на белым фоне" з 1913 года, заснаваў рух „Уновіс" (Утвердители Нового Искусства) У 1920--1922 гадах, „Уновіс" арганізаваў выставы ў Віцебску, Маскве, Петраградзе і Берліне. У 1915 годзе апублікаваў маніфест: „Ад кубізму і футурызму да супрэматызму" ў якім гэты апошні накірунак у мастацтва абвяшчаўся „чыстай", „вытанчанай", „найвышэйшай" мастацкай формай самавыяўлення без бачнай выявы: белыя карціны на белым фоне, абстрактныя, трохвымерныя „планіты і архтэктоны". У жніўні 1921 года Малевіч быў на некаторы час арыштаваны нібыта за контррэвалюцыйную дзейнасць. У той перыяд, Малевіч няшмат займаўся творчасцю, ды і большасць яго прац – прапала. У 1919 годзе ў Віцебску была выдадзеная яго гутарка „Пра новыя сістэмы ў мастацтве". У якасці аднаго з першых у свеце перформансаў, у лютым 1920 года ён рэалізаваў футурысцкую оперу „Перамога над Сонцам", з супрэматычным балетам Наума Когана і з беспрацоўнымі.
У той час, Уладзіслаў Стшэмінскі быў блізкім супрацоўнікам Малевіча і падзяляў яго погляды на мастацтва. У тыя ж гады, Шагал заснаваў у Віцебску Музей Левых Накірункаў Новага Мастацтва гуртуючы ў ім працы Бурлюка, Ганчаровай, Кандзінскага, Лар'янава, Малевіча, Паповай, Разанавай, мастакоў з групы „Бубновы валет" і свае ўласныя.
У 1922 годзе Уладзіслаў Стшэмінскі і яго мастацкая партнёрка – Катажына Кобра з'ехалі ў Польшчу. Разам з літоўцам Кайруксцісам, у 1923 годзе ў Вільні, яны арганізавалі першую выставу авангарду ў Польшчы.
Стшэмінскі быў заснавальнікам групы „ar" (рэвалюцыйныя артысты) і прапагандаваў у Польшчы мастацтва, якое служыць шараговаму грамадству. Ідучы за прыкладам Шагалавага Музея авангарду ў Віцебску, пры дапамозе паэтаў: Пшыбася і Бжанкоўскага, ён сабраў шмат твораў выдатных, еўрапейскіх мастакоў і адкрыў у Лодзі першы ў Польшчу Музей Новага Мастацтва.
Стшэмінскі распрацаваў „Тэорыю бачання" і тэорыю „ўнізму" – адзінства з бязмежнай прасторай, а таксама быў выкладчыкам у Вышэйшай школе мастацтваў у Лодзі. Мне пашчасціла быць яго студэнтам. Пра сябе магу таксама сказаць, што ў некаторым, творчым сэнсе, я з'яўляюся ўнукам Малевіча.

У 1985 годзе, Стэфан Мараўскі ў сваёй кніжцы: „На павароце ад мастацтва да пост-мастацтва” прыкмеціў у Стшэмінскага выяву адзінства з касмічным інтэлектам, вандроўку да пункту, у якім небыццё і цэласнасць (coincidentia oppositorum) зліваюцца з сабой у адно.
У першыя паслярэвалюцыйныя гады з'явілася шмат наватарскіх прац. У якасці прыкладу можна згадаць: „Лялькі” Дэйвіда Джэйкарсана з 1919 года, супрэматызм Надзеі Хадасевіч-Легер, „Супрэматычную кампазіцыю” Аркадзя Астаповіча з 1920 года і „Кубізм” Ефіма Рояка з 1921-1924 гадоў.
У 1953 годзе ў Мінску быў адкрыты Інстытут мастацтва. Цягам многіх гадоў савецкай улады, беларускае мастацтва было звязанае „акадэмічна-партыйнымі” путамі, таленты і энергія творцаў – заглушваліся на карысць папулізму і палітычнай рабалепнасці. Два апошнія дзесяцігоддзі былі перыядам адраджэння мастацтва. З'явілася шмат прац смелых і шукальніцкіх мастакоў.
Я не ў змозе бесстаронна назваць тут прозвішчы ўсіх творцаў, хто гэтага варты. Майго асабістага прызнання, для прыкладу, вартая смелая і дасціпныя інтэрпрэтацыя сучаснага мастацтва ў форме яйка: „Праект стагоддзя, дваццаць з ХХ” аўтарства Сяргея Войчанкі і Уладзіміра Цесляра, а таксама актыўнасць Артура Клінава, заснавальніка і рэдактара „Альманаху сучаснай беларускай культуры” – „Партызан”.
З сапраўднай прыемнасцю заўсёды наведваю выставы ў Галерэі Крынкі. Гэтая невялічкая галерэя, якая ўзнікла па ініцыятыве Сакрата Яновіча і Лявона Тарасэвіча, рупіцца пра высокі ўзровень экспанаваных прац і з'яўляецца каштоўнай пляцоўкай сучаснага, беларускага мастацтва. Віншую!

Анджэй Струміла
Мацькова Руда, кастрычнік 2017

OD KRZYŻA ŚW. EUFROZYNY DO CZARNEGO KWADRATU

Konstanty Bondaruk z Wasilkowa w sierpniu 2017 roku napisał: „…Białoruś dała światu, a zwłaszcza sąsiadom dużo więcej niż od nich otrzymała. Rozdała ona swe talenty raczej mimo woli, raczej wskutek obiektywnych przesłanek, aniżeli w przypływie szczodrobliwości. Przez stulecia nie mając własnego państwa narodowego, Białorusini pracowali na rzecz ciągle nowych gospodarzy. Nie mając możliwości przysłużyć się własnemu narodowi, nie mając prawa nawet zwać się narodem. Białorusini rozdali swe największe skarby, owoce pracy rąk i umysłu innym krajom i narodom". I tu autor tych słów z goryczą pisze: „W rezultacie mamy «Litwo, Ojczyzno moja» zamiast «Białoruś, Ojczyzno moja». I jest w tym gorzka racja, dotycząca nie tylko wielkiego autora tej frazy, ale i wielkiej części artefaktów, które powstawały na tej ziemi i z jej ducha się zrodziły".

Jak to obrazowo określił Hienadź Sahanowicz, Piotr I rąbał okno do Europy przez Białoruś. Wojny na początku wieku XVIII całkowicie zniszczyły większość miast Białorusi. Zginęła prawie połowa jej mieszkańców. 300.000 przesiedlono do Rosji, szczególnie polując na rzemieślników. W ten sposób 1/5 ludności ówczesnej Moskwy stanowili rzemieślnicy białoruscy. Cerkwie i pałace Moskwy zdobiły ich dzieła, stając się chlubą kultury rosyjskiej.

Przez wiele wieków trudno było określić „narodowość" dzieł literatury i sztuki. Czy determinowało to miejsce powstawania dzieła, czy jego tematyka, czy świadoma deklaracja twórcy o przynależności do Narodu Białoruskiego. To ostatnie wymaganie było trudne z powodu braku w przeszłości jasnej definicji narodowości białoruskiej. Dziś chcielibyśmy oddać tej doświadczonej przez historię Ziemi – twórczość Jej synów. Oddać lub przynajmniej podzielić się z Nią, co wydaje mi się i sprawiedliwe, i łatwiejsze. Jeszcze trudniejsze zadanie będzie miał ten, kto spróbuje opisać sztuki wizualne na Białorusi szukając w nich cech narodowych. Stosunkowo łatwo klasyfikować je według tematyki dzieł. Trudniej według deklaracji narodowej autora, a jeszcze trudniej według cech formalnych i warsztatu artysty, które często są wspólne dla wielu stylów, szkół i nacji.

Wartością odrębną i stosunkowo łatwą do określenia jest oryginalna sztuka ludu, organizacja bytu, odzież, pieśni i obrzędy. Znakomitym dokumentem tej twórczości jest książka Michasia Ramaniuka „Białoruskie krzyże ludowe" wydana przez

„Naszą Niwę" w roku 2000 w Wilnie. „Krzyże ludowe – to również znakomite przejawy tradycyjnej sztuki ludowej, w których zostało odzwierciedlone twórcze doświadczenie całych zespołów mistrzów rzeźby w drewnie, wzorzystego tkactwa, haftu i kowalstwa. W ciągu wielu stuleci oni w wyrazisty sposób łączyli i odzwierciedlali pogańskie i chrześcijańskie poglądy na kwestie życia i śmierci, znajdowali i doskonalili kompozycje pamiątkowych znaków i krzyży nagrobnych".

Tak napisał autor Uładzimir Prakapcou – dyrektor Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruskiej tak pisał we wstępie do książki[1]: „Los kulturowej spuścizny Białorusi jest skomplikowany i niejednoznaczny. Warunki historyczne i polityczne, niszczące wojny, konflikty religijne, zmiana państwowości i terytorium – wszystko to doprowadziło do tego, że mnóstwo unikalnych zbiorów zaginęło albo zostało utracone...".

Zapewne fundamentem sztuki Białorusi można nazwać krzyż Eufrozyny Połockiej, dzieło Lazara Bohszy z roku 1161. Jej wielkie dokonania to Sofijski Sobór z wieku XI w Połocku Sobór w Kołozy z XII wieku, Matka Boska Żyrowicka z roku 1470 i Matka Boska Hodigitria z Pińska z wieku XVI. Wieki późniejsze to dialog kultur i konfesji. Wielkie nazwiska to Skaryna, Budny, Ciapiński, Makowski.

W miarę zbliżania się do współczesności coraz trudniej jest określić przynależność narodową takich na przykład malarzy jak Suchodolski, Wańkowicz, Oleszkiewicz, Brandt, Orda, Silwanowicz, Kulesza, Rusiecki, Ruszczyc. Co zrobić z takimi nazwiskami jak Chagall, Sutin lub nawet Strzemiński.

I tu chciałbym poświęcić trochę miejsca Władysławowi Strzemińskiemu. Urodził się on w roku 1893 w Mińsku, tak jak i mój Ojciec. Jako młody oficer artylerii w walkach nad Biebrzą stracił nogę, rękę i jak mówią nieprzyjaźni oko. W roku 1918 komisarz do spraw oświaty – Łunaczarski robi Marka Chagalla ucznia Baksta z Akademii Petersburskiej pełnomocnikiem do spraw sztuki w guberni witebskiej. Z tego okresu zachował się plakat Chagalla „Mir chacinam – wajna pałacam!" Szkoła zajęła rezydencję kupca Dabużyńskiego. Wykładali w niej Mark Chagall, Kazimir Malewicz, El Lisicki, Iwan Puni, Wiera Jermołajewa i Naum Kogan. W roku 1919 Malewicz, który miał za sobą czarny kwadrat na białym tle z roku 1913, założył ruch „Unowis" (Utwiediteli Nowego Iskusstwa) „Unowis" zorganizował wystawy w Witebsku (1920-1922 w Moskwie, Piotrogrodzie i Berlinie. W roku 1915 wydał manifest „Manifest ot kubizma i futuryzma k suprematyzmu", głoszący supremację czystej formy w sztukach plastycznych oraz czystą ekspresję bez przedstawiania; obrazy białe na białym „planity i architektony" abstrakcyjne. W sierpniu 1921 roku Malewicz był na krótko aresztowany pod zarzutem działalności kontrrewolucyjnej. Malewicz w tym czasie mało

1 „Dziesięć wieków sztuki białoruskiej", katalog wystawy 27.03–10.07.2014, Mińsk 2014.

pracował twórczo. Większość jego ówczesnych dzieł zginęła. W roku 1919 wydano w Witebsku jego rozmowę „O nowych systemach w sztuce". Jednym z pierwszych na świecie performansów była zrealizowana przez Malewicza w lutym 1920 roku opera futurystyczna „Zwycięstwo nad Słońcem" z suprematycznym baletem Nauma Kogana i z bezrobotnymi.
Władysław Strzemiński w tym czasie był bliskim współpracownikiem Malewicza i podzielał jego poglądy na sztukę.
W tym czasie Chagall założył w Witebsku Muzeum Lewych Kierunków Sztuki Nowej, gromadząc między innymi prace Burluka, Gonczarowej, Kandinskiego, Łarionowa, Malewicza, Popowej, Rozanowej, artystów z grupy „Bubnowyj walet" i własne.
Władysław Strzemiński i jego artystyczna partnerka Katarzyna Kobro w roku 1922 wyjechali do Polski. Wspólnie z Litwinem Kajriuksztisem zorganizowali pierwszą wystawę awangardy w Polsce w roku 1923 w Wilnie.
Strzemiński był założycielem grupy „ar" (artyści rewolucyjni) i propagował w Polsce sztukę służącą społeczności. Wzorem Chagallowskiego Muzeum Awangardy w Witebsku, przy pomocy poetów Przybosia i Brzękowskiego zebrał wiele dzieł znaczących artystów europejskich i utworzył w Łodzi pierwsze w Polsce Muzeum Sztuki Nowej.
Opracował on „Teorię widzenia" i teorię unizmu – jedności z nieskończoną przestrzenią, oraz przez kilka lat był profesorem w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Miałem szczęście być jego studentem. Mogę więc o sobie powiedzieć, że w pewnym sensie pozostaję wnukiem Malewicza.
Stefan Morawski w swojej książce „Na zakręcie od sztuki do po-sztuki" w roku 1985 u Strzemińskiego dostrzegł wyraz jedności z rozumem kosmicznym, wędrówkę do punktu w którym nicość i całość (coincidentia oppositorum) zlewają się ze sobą.
W pierwszych latach porewolucyjnych powstało wiele prac nowatorskich. Dla przykładu można podać: „Lalki" Dawida Jakersona z roku 1919, suprematyzm Nadziei Chadasiewicz – Leger. „Suprematyczną kompozycję" Arkadzia Astapowicza, kompozycję z roku 1920 „Kubizm" Jefima Rojaka z lat 1921-1924.
W roku 1953 otwarto w Mińsku Instytut Sztuki. Przez lata władzy sowieckiej sztuka białoruska skrępowana była więzami „akademicko – partyjnymi", a talenty i energia twórców były tłumione na rzecz populizmu i serwilizmu politycznego. Dwa ostatnie dziesięciolecia były czasem odrodzenia się sztuki. Pojawiło się wiele prac artystów odważnych i poszukujących.
Nie jestem w stanie bezstronnie przytoczyć tu nazwisk wszystkich twórców, którzy na to zasłużyli. Moje osobiste uznanie ma na przykład odważna i dowcipna interpretacja sztuki współczesnej w formie jajka – „Projekt stulecia, dwudziestu z XX" autorstwa Siarhieja Wojczenki i Uładzimira Cieślera oraz aktywność Artura Klinawa – założyciela i redaktora „Almanacha suczasnaje biełaruskaje kultury" – „Partisan".

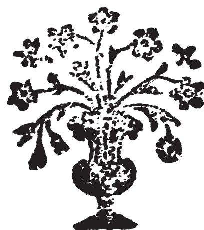
Z prawdziwą przyjemnością odwiedzam zawsze wystawy w Galerii Krynki. Ta niewielka galeria powstała z inicjatywy Sokrata Janowicza i Leona Tarasewicza, dba o wysoki poziom eksponowanych prac i jest cenną placówką współczesnej sztuki białoruskiej. Gratuluję!

Andrzej Strumiłło
Maćkowa Ruda, październik 2017



Pudełko
Odczynianie guseł Mirona Białoszewskiego

Paweł Passini, *Jacek* Kopciński



KOMENTATOR

Pudełko. Wszystko zaczęło się od pudełka. A właściwie walizki z pudełkami – w każdym kaseta magnetofonowa, na której pierwotnie nagrano lekcję nauki języka rosyjskiego. W tamtych czasach trudno było o czyste kasety, ale te nagrane nadawały się do ponownego użytku.

Było to w połowie lat 70. XX wieku, w domu niewidomej Jadwigi Stańczakowej, w Warszawie na Hożej. Białoszewski czytał przyjaciółce nowe i stare utwory, aż pewnego dnia oboje wpadli na pomysł, żeby włączyć magnetofon. Tak powstało archiwum „ślepej Jadzi". Początkowo była to tylko zabawa, Białoszewski trochę się zgrywał, a Stańczakowa cicho chichotała, co uchwycił mikrofon. Potem jednak zabawa przerodziła się w pasję. Zdarzało się, że poeta przybiegał na Hożą w środku nocy z nowym wierszem i koniecznie chciał go nagrać. Jakby dopiero wypowiedziany – wykonany – wiersz był taki, jak trzeba. Białoszewski twierdził, że prawdziwa poezja jest jak partytura do głośnego wykonania. A może chodziło o coś więcej?

SAMO NAGRYWANIE STAŁO SIĘ OBRZĄDKIEM.

Czasami zabierał magnetofon na Lizbońską, do swojej wieży na 9 piętrze i godzinami, w samotności, mówił do mikrofonu. Tak jak dawniej, gdy nagrywał „Pamiętnik z powstania warszawskiego", a jeszcze wcześniej – „Dziady". Teraz, przed mikrofonem znowu odprawiał swoje gusła.

POETA

Może zabraknąć szczebli
można zamknąć oczy
i wchodzić, można wtedy spać,
przyśni się wchodzenie
i spadanie, trzeba się podnosić,
to i tak nic,
najpierw trzeba się bić
i od siebie i odpadać potem bić się
i spadać,
potem wchodzić
i nie spadać,
potem się obudzić
do niczego, do niczego.

Wyszedłem szukać wczorajszego dnia. Ale się kropnąłem. Zacząłem szukać nocy. Noc była. Troszkę szumiała. Troszkę siadała na szynach. Czego szukać, jak jest. A to się szuka w tym tego, co się zarysowuje albo się rusza, albo jaśniejsze.

Robi się dzień.
Coraz widniej.
Ale mglistawo.
Gałęzie topoli się kiwają. Powiew odwraca im liście na drugą stronę. Raz liście błyszczące, raz podszewki. Bujanie. Wpatruję się i widzę, że sylwetki gałęzi zaczynają nabierać plazmowatych przeźroczystych obwódek. Coraz grubszych. W tych obwódkach ukazują się postacie. Rozkiwane. Machają do siebie, czekają na siebie.

rano po niespaniach trzech
listopad już jedenasty
padało, i ja
ze zmęczenia,
nie pada
i ja nie,
nie z leżenia,
bo się leżało,
a potem do okna
i się myliło,
bo latały, te i te,
listków malusieńko,
podwiewane,
wróble na to
rozpęd, przeleciały,
zostały dwa, trzy,
bo kręcą się na czubkach zamiast listków,
to ogonem, to dziobem, nie wróble, ale większe, ale nie gołąbki, któreś kolorowsze, bronią się przed huśtawą wiatru, ogonami do dziobów, dziobami do ogonów, i co się okazuje-że to listki, wcale nie kolorowe, półblachy, brzydaki... a nie, to ptaki jednak, zmęczenie widzenia... bo mignął mi dym-smuga-a to nie dym, to gałgan z okna, gruby, ale w świetle... pewno i króla nagiego tak się stroi, pewnie i w aż takiej grubej materii i grubszej duch siedzi, i wieje, i to może on, bo chciał.

KOMENTATOR

Kiedy w połowie lat 90. odwiedziłem Stańczakową, posadziła mnie po omacku przy tym samy stoliku z grundigiem, przy którym siadała z Białoszewskim. Po krótkiej rozmowie wyciągnęła spod łóżka walizkę z kasetami. I zaczęło się.
Całymi dniami słuchałem Białoszewskiego. Jego szybkich relacji – w prozie – i powolnych kontemplacji – w wierszach. Jakby szybko zbiegał schodami w dół,

między ludzi, rzeczy, rośliny – a zaraz potem powoli wspinał się po szczeblach w górę, na to swoje 9 piętro w bloku, na dach, do nieba.
Białoszewski przez całe życie zapisywał siebie w wyjątkowej reakcji na świat.
A kiedy czytał swoje utwory – wywoływał z nich tamtego siebie, bardziej uważnego, czułego, świadomego.
Słuchałem też teatru na powrót sprowadzonego do głosów. „Kabaret pieśni na krzesło i głos" z Ludmiłą Murawską. „Wyprawy krzyżowe" z Lechem Emfazym Stefańskim. „Osmędeusze" – żałobne i weselne oratorium na osiemnaście postaci, dwa chóry – i jednego wykonawcę. Mirona.
O „Dziadach" tylko wiedziałem, że były – w Teatrze Osobnym i na taśmie. IV część. Białoszewski wykonywał ją sam, jako Gustaw, z małą pomocą Ludmiły Murawskiej, która podawała mu kwestie innych postaci. Czytałem fascynujący tekst poety „O tym Mickiewiczu jak go mówię" i fantazjowałem na ten temat w artykułach – bo nagrania w walizce nie znalazłem. Dopiero niedawno „Dziady" zostały wydane na płycie. Wysłuchałem ich – i zgodziło mi się.

Taśmy Białoszewskiego są dalszym ciągiem jego „Dziadów". Tak jak „filmikowanie" z Mironem jako Szamanem było dalszym ciągiem jego teatru – choć inaczej. Więcej – dzięki nagraniom przekonałem się, że całe pisanie Białoszewskiego jest dalszym ciągiem jego czytania Mickiewicza. Znał go od dzieciństwa, o czwartej części „Dziadów" mówił – „najulubieńsze", i jeszcze – „Mój Gustaw".
Zachciało mi się „Dziadów", ale nie miałem egzemplarza, wiec pojechałem do mamy, do Otwocka... – napisał gdzieś Białoszewski. Wracając, już w pociągu zaczął robić spektakl. Przymierzał, wycinał, przede wszystkim mówił. Na głos, bo w pociągu puchy. W nagraniu słychać rytm podmiejskiej kolejki. Potem grał je w Teatrze Osobnym, w świetlicach, w domach kultury. Czasami przed nagonioną publicznością...
Jak Białoszewski mówił „Dziady"? Kwestie Guślarza i gromady skandował jak dziecięcą wyliczankę, kwestie postaci i ich monologi mówił wolniej, na różnych wysokościach i w różnych tonacjach. Rozciągał głoski, zmieniał barwę i siłę głosu, wzmacniał go i osłabiał, niekiedy przechodził w szept, milkł. Czasem przedrzeźniał glosy postaci. Jego „Dziady" są muzyczne, ale Białoszewski nie gra koncertu. Brzmi tak, jakby długo stroił instrument – to on jest instrumentem.
Jak dziś ożywić „Dziady" Mirona? Jak je dziś odprawić? Ze spektaklu zostało trochę zdjęć i skrawki Kroniki Filmowej. Ale są taśmy. Idziemy za słowami, które tak jak Białoszewski zamieniamy w dźwięki, w obrazy, w sytuacje, w ruch ciała. Ciało słów. A dusza? Duch? Tkwią w żywych słowach.
Rytm. Głosu, ciała. Poezja jest żywa, gdy działa. Przez głos i ciało – na wyobraźnię.

Poezja w działaniu to dramat – mówił na głos Mickiewicz w Collège de France. Dramat w działaniu to taniec. Autorce pierwszej książki o Teatrze Osobnym Białoszewski podpowiedział świetny tytuł:
ODTAŃCOWYWANIE POEZJI.

POETA

A duch mój chodzi we mnie i nade mną. Nie spada. Świeci mi. Bez parasola. Od deszczu i celebracji. Chodzi uniesiony i na swoich zgięciach jednocześnie na ziemi.

Zlatuję Tamką w dół. Nieba tu dużo. Bliższe. Chmury półwieczorowe.

Przestrzeń... ćmawość... człowieka to zaraz przygnębia, a Boga nie. Dobrze być Bogiem. Nie boi się przestrzeni, czasu ani wypadków. Materia jest ciągiem katastrof, bo to wynika z jej kitoszenia się. Przez kitoszenie zalęga się niechcący życie. No, te różne chwile. Te marne trwania, trwanka. A Bóg nie. Spokój... Skupienie.

Patrzę w to niebo.

– „A duch boży unosił się ponad wodami".
Więc był, wszędzie, ale jakieś jego jądro było tu i tu... Przesuwało się. A reszta-to jakby macki czy radar.
Macki... to potwór. Bóg jest potworem potworów? Nie. On jest wszędzie, ale nie jest materią. Nie chciał nią być nigdy. Jest tylko duchem.

A duchów się nie boję, duchy są rzeczą przyjemną. Więc
„duch unosił się nad wodami"
Jak motyl?
radosny...
To nie poważne określenie?
No, czuł w sobie moc woli, chęć robienia czegoś. Zaczął robić wszechświat,
te światła, ciepło, bo go też gnębiło? Nie, to z radości, z nadmiaru energii.

POETA

Co ja z tymi ludźmi mam, co wiszą, gdzie nie przefrunąć, wiszą i są, i rosną, kolonie, kolonie, a między nimi latają krowy niespokojne, dojne, święte, wariackie. Kiedy na mszy za Marię Franciszkę odmawiali Wierzę i obok mnie Agnieszka też:
„Bóg z Boga, Bóg prawdziwy z Boga prawdziwego, światłość ze światłości",
i potem życiorys: „narodził się z Marii Dziewicy i stał się człowiekiem", odczułem

go wzruszająco jako – nie wchodzę w boskość – ale jako kogoś bardzo subtelnego, najbardziej, chociaż znającego niesubtelności do końca, to ta dojna krowa, ale tak się naznaczyć? Tak fruwać? Poczuć się odpowiedzialnym za te byty, przejścia, światy, za wszystkich? Za wszystko? To bardzo wiele mówi i zastanawia.

KOMENTATOR

W gusłach Mirona nie raz zjawiają się duchy. Białoszewski nie boi się duchów i nie boi się Boga! Jego bóg jest dobry, opiekuńczy, to Bóg z Księgi Mądrości. I z Ewangelii. Człowiek przy nim „jak ziarnko na szali, jak kropla rosy". To opiekun i miłośnik życia!

POETA

Duch musi wiać. Muzyka wieje. Od Bacha wieje. Aż kładzie na ziemię. Porywa.
Za ucho. Jak za nasionko. I kręci.
Można się przewrócić i od samego siebie, a potem w górę i w dół, i w górę.

Bach w nieobjęciach Boga, jak my w jego, w ich, wisi, wisimy do góry nogami, w dół głową...

Ja nie wiem

O dniu święty, nie wiem, jak długo będziesz rozkwitał i siedział w środku,
czy jako te ileś godzin, czy doba...
Mojego życia...
Aetatis suae...
Ja... wieku swego...
Swojego czasu... żył... czuł i pisał. Śpiewają ci, co przeważnie nie żyją, mam takich, śpiewając o tym, co wziął odpowiedzialność za wszystkich, i ci jego, od niego – Piłat, Piotr... śpiewają nimi tego Bacha mnie tu, dziś 4 lipca 1974, śpiewają, bo tak nagrane, kiedy ja, jak tu, siedziałem na Chłodnej, mur żydowski był zaraz, ginęli, ginęli, rok 1942, nagrane w Niemczech... w Dreźnie... w sabat hitlerowski, w środku rozkwitającej już czwarty rok największej potworności świata, matryce tych nagrań znalazły się w Berlinie, jedna zginęła w gruzach, były bombardowane z ziemi, z powietrza, ognia i wody...

...I śpiewają dalej,
Patrzcie, ludzie! Ludzie!
A ja siedzę i słucham,

I przekręcam się głową
W dół, na tym
Krańcu nitki czasu
I hecy, trzymam ją,
Już mi się wymyka,
Ten koniuszek, wciąż,
Wciąż.
Trzymajcie!

KOMENTATOR

Białoszewski mówi jakby po końcu świata. Te gusła, te improwizacje dzieją się już po... Świat się rozpadł, ale nie skończył – raczej pokazał swoją drugą, metafizyczną stronę! Wszystko jest naraz, jednocześnie. Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość to jedno. Ciało i dusza to jedno. Byty widzialne i niewidzialne to jedno. Trzeba tylko znaleźć do nich drogę, dostęp. Na przykład poprzez sen.

POETA

Sen. Uniesienie
Stałem z ludźmi na przystanku tramwajowym.
W pewnym momencie coś mnie uniosło nad ulicą, ukosem, coraz wyżej, wpadłem w przerażenie. Patrzę na gromadkę tych czekających na tramwaj, chcę krzyczeć, wołać o pomoc, ale wciąż jestem ukosem, unoszony, ludzie patrzą obojętnie, stoją sobie. Już się oddalają, ja lecę sztywny, pionowy nad dachy kamienic...

Porwanie w przestrzeń poza przyciąganiem planet.

Ta przestrzeń była straszna, łopotała sama sobą. I mną. Przerażonym.
Że to już koniec. Bo to był koniec. To było po wszystkim. Błyskawice biły na ślepo, latały płaty białego śniegu, czy białego gniewu, który sam się drze w kawałeczki, rozdmuchiwa. Przeraziłem się, że co ja? Gdzie teraz? Po życiu to spadanie, lecenie. A jak sąd? Nagle trafiam na rękę Boga. Dłoń, dalej nie widziałem. Wielka.
Albo ja taki marny, mniejszy od muchy. Ręka Boga skurczyła się, tak mnie chronił, ogrzewał, chował przed zimnem, potworem, przestrzenią, ogniami latającymi; a nie sądził. A mnie tamto wszystko już nie obchodziło. Może przelatywałem przedtem między tym wszystkim, jako świecący od strachu i gnania pył albo jak iskra, bo to pasuje do duszy, uciekającej i gonionej.

Teraz – w ręce Boga, żywej, pulsującej – ja byłem ziarnem, też to ziarno, to ja pulsowało.

KOMENTATOR

Sen, zapisuje sny. W prozie. W wierszach. Wtedy jest ich dwóch. Ten ze snu, i ten, który śni, a potem opowiada. Białoszewski śni siebie z przeszłości, dzięki snom znowu jest dzieckiem. Zasypia i budzi się. I znowu zasypia. Jak Gustaw w prologu III części. Czasem we śnie
przychodzą do niego anioły.

POETA

„Sen. Byłem mały. Była pogoda. Podwórko. Miałem kolegę Żyda, trochę młodszy ode mnie. Różowawo. Lato. Dzień. To jego ojciec z tym drugim Żydem,
w zrujnowanej bramie, wygląda na czterdzieści, a ma szesnaście... niby ten ojciec.
– głupoty! – patrzę na profil dorosłego, może mieć trzydzieści, czterdzieści, pięćdziesiąt. Z brodą, w mycce, w chałacie, te drugi też, obaj teraz z drugiej strony, na podwórku, w interesach, załatwieniach. Ten ojciec tego, c o z nim tu siedzimy koło desek, robi nagły ruch głową, potem ręce w górę, ajajajaj... Ja wpadam na pomysł, siedzimy w kucki czy po turecku, robię teatr, głową majt! W prawo majt! Ręce w górę, i
– ajajajaj... aa... a miśne gemajde a frume aj mamcie oj fene oj jake... oj myynde eee ujajaj a kim na hejo ajndeko kakao zwei zemu zweidekopyto ujajaj
Śpiewam, śpiewam, coraz wyżej, i on też, kolega, unosimy ręce, unosimy się, patrzę, a on wyżej, naprzeciwko, nade mną wisi w uniesieniu, jak jogin, ja się staram. Obaj śpiewamy to samo, z mijaniami oczywiście, chociaż on śpiewa słowa prawdziwe, a ja wymyślone.

KOMENTATOR

Białoszewski lata, fruwa, unosi się. Powiecie, że to tylko metafory. Ale dla Mirona metafora to było zapomniane doświadczenie. Żeby się do niego dobić, trzeba realizować metafory, sprawdzać je, cofać do konkretu, robić teatr.
Mówić w uniesieniu? Nie – unosić się na słowach, mówiąc!
Szara msza...

POETA

Mmm.
Co?
Agrafką.

Jodyny? Współczucia?
Dusza… Ucieknie mi…
Gdzie-gdzie-gdzie-gdzie???
Jest! Okno?! Nieotwarte.
Zakredkowało się?
…grubą kreską…
…przekreśliło przedwczesne ulecenie w grające sfery?
Byłem sobie małym chłopcem…
na wysokość… półtora tuzina igieł.
To ty-on?
Ja. Bardzo.
Bawmy się w chowanego. Kryj i wołaj: „Kury na miejsce-eee!"
Kryję i liczę!…
Kury na miejsce!
Kyrię i liczę.
Kryje elejson…
Kyrie ulecą… dusze-od rysek wąskich…
Jeszcze się trochę lepi jak konfitura-konfituor…
Missa kompleksy?
Missa Komplikacja.
Niestrawione suwenirki? Ptifurki?
Skąd wiesz, że w kuchni siedzę na stole z podwiniętą nogą pod tyłeczek?
I patrzy…?
I patrzy na… ciocię Józię?
Ciocia Józia.
To twoja ciocia? To… ona prasuje?
Prasuje żelazkiem, w którym i w żelazku duszą rozgrzaną do malinowości.
Prasuje. Przefasonowuje.
Prefasuje.
Preface.
Prefacja??
Cśśś… to jest cicha msza, taka króciutka szara sobie… I tam też się prasuje podczas prefacji biały obrus z mereżkowanymi dziurkami na dusze… o, zapachniał przypaleniem… czuję-klęczę z ciocią Józią na desce od modlenia… Od niedzieli to dusza jest malinowsza, chociaż już podstyga na konfiturę… proszę pani, proszę pani… -tu gdzie stół-tu i igła-na pęknięcia prasowanych haftów
– ojej! – ukłuiwam się
Tirli, tir-li, tir-li-tir-li-rli-rli-rli-rli.

Co mówisz chłopaczku, dusza ucieka? Panno Józiu, a to naprawdę, jak się skaleczy, to dusza ucieka?
Jeszcze jak... przez okno... w chabrowe niebo, w wyższe sfery, gdzie się gra...
Dusza-zaraz po wyleceniu z żelazka chłodnie na buraczkowo.
In terra, Patera-Noster-paster-nak.
– dusza się zrobi po długim powietrzu niebieska-
– kwiat-kwiat-... panem... pane Boże... to nie ja...
...ja się boję... kwiat... pani- - - o!...!
...to pani, to pani, której na głowie rosną kwiaty z ciemno-czerwonej bibuły...
...ja się boję i proszę cię, panno Boziu, ciociu Józiu, złap mnie, dopóki jeszcze zupełnie nie ostygłem na niebiesko albo kredkowo
i zahacz mnie pogrzebaczem i odczep od tego nieba.
Bo co?
Bo nie-nie-bo... straszna pięknie muzyka-i odegraj mnie cichutko pogrzebaczem od grających sfer...
Ratowniczka! Ciocia Józia!
Ciocia Muza!

KOMENTATOR

Białoszewski fruwa, lata, unosi się, stale pokonuje swoją drabinę jakubową. Dół-góra. Góra-dół. Między jawą i snem. Między teraz i kiedyś. Między życiem i śmiercią. Wyobraża sobie lot duszy po śmierci! Boi się, ale stale prowokuje to doświadczenie. Ironicznie, ale i w zachwyceniu. W teatrze odprawiał własną mszę, która katapultowała go do góry, w wyższe sfery, gdzie się gra... W „Lepach" jak mucha chodził po suficie – i spadał.

E, wcale nie spadał. Przyklejał się do promienia...

POETA

Przebudzenie. Widok z góry. Trans.
stoję
w oknie
pilnuję

lecą

przelatują

lecę za nimi całą ławą wieżowca
mrowię się w uniesieniu
kto wy?
kto ja?
trzeba wysoko
tak wysoko że do góry nogami
i wtedy
kto my?
a, to wy
to ja
a, a to na mnie te dni

Powietrze na blokach
bloki na powietrzu
niebieskie
na drzewach
i samo na sobie
wszystko niebieskie

To na prawo

A na lewo
mgła i mgła i
zorza przyleciała
zaowocowała.

Na moim wysokim mieszkaniu
na tej mojej latarni
i na mnie w niej
blade szaro
tam się daje znać i stamtąd mnie
najraniej, raniej, rano
zamachają
światłocienie
za raz
za dwa
i słońce w ruch

i ja
i ludzie

Ja
stróż
latarnik
nadaję
z mrówkowca

Nie zabłądźcie.
Bądźcie.
Mijajcie, mijajmy się,
ale nie omińmy.
Mińmy.
My!
Wy! co latacie
i jesteście popychani!

KOMENTATOR

Trans. Jak się wpada w trans? Potrzeba czasu i uwagi, potrzeba skupionej – aktywności. Można długo obserwować – choćby topolę za oknem, można długo nasłuchiwać – na przykład jak gruchają gołębie. Można długo chodzić ulicami i obserwować ludzi, albo wyglądać przez okno i patrzeć, jak opada mgła. Albo słuchać Bacha. Albo mówić „Dziady". Białoszewski wpadał w trans z Mickiewiczem. Można też sobie przypominać. Dokładnie, sekunda po sekundzie, wszystko, nawet te najgorsze dni. Zbombardowaną Warszawę. Nieżyjącą babkę. Pana Szu., który na gruzach miasta odprawiał „Godzinki".

POETA

Plac w trójkąt długi, jeszcze są szyny. Tu moje spacery, procesje, bębny, szum, rewolucje, krzyki, lecenia w kościół, getto, i powstanie 44 roku, rozłupywanie...

Rozłupało się niecałe. Odbudowali. Na dwóch wieżach wysokich anioły z trąbami na wszystkie strony. Ileś ich spadło, roztrzaskało się. Z trąbami. Z wezwaniami. Często tu było pochmurno. Przed wojną. Ja piętnastoletni. Jedenasta rano. Słońce. Niedziela. Wielkanocna. Już po kulminacjach, rezurekcjach. Rodzina? Nie mam tego, co chcę. Wybranych. Na skwerku babka naprzeciw frontu z aniołami wysoko –

ona niziutko, bledziutko śpiewała z ręką wyciągniętą:
„Wesoły nam dzień dziś nastał...”

Co za smutek we mnie wtedy, rozkwitał od środka, w całym środku się rozeźlił, rozobracał. Anioły któreś, jeden, dwa, może nawet trzy. Są, stoją. Trąbią. Na Sąd Ostateczny. Trąbią, wzywają. Sąd idzie. Nie słychać ich?
Ta babka wtedy przemówiła. Za nich. To ona ten wesoły dzień – światu głosiła.

POETA

Jasno w podwórzu. Słońce na wylot schodów, mieszkań. Coś pohukiwało. Coś leżało wszędzie.
Czuło się dużo ludzi. Gdzie? Niżej? Tu świeciło puchą. W słońcu. Tu – na klatce. Było wcześnie przed zachodem. I ciągnęło, wciągało w ten ażur śpiewem. Jednym, pojedynczym. Z chrypą i zajadle. A nabożnie. Męsko-wiejsko. Odprawczo-piwnicznie. Choć dochodziło z pierwszego piętra. Się okazało. I to z tej amfilady. Aż się chciałem przesłyszeć. Ktoś u państwa Szu. No – jednak...
Wnikam w pierwsze drzwi. Śpiew coraz przeraźliwszy. Drugie drzwi. Przybiera na sile. No tu! No i widzę, bo idę dalej – że ktoś siedzi na krześle, na środku. Już widzę, że pan Szu., starszy. Tyłem do mnie, do schodów, frontem do okna, podwórza i punktu naprzeciwko. W pokoju co? Luz. Wszystko wyniesione. Tylko ten śpiew. Ryk. Po porządku, z przystankami: „pięknaś jest cała, przyjaciółko moja” – jak trza, półmówione. Znów ryczenie. Przeplot – stacja. Fachowo. I znów: „jak wskazówki zegara nazad są cofnione”.
Podchodzę do pana Szu. Który siedzi nieruchomy na krześle. Z rękami złożonymi na podołek. I odprawia. I nic. Nie odwraca się. Nie przerywa. Nie widzi. Nie słyszy. Śpiewa. Stoję za nim. Zapytać? Nie?
– Przepraszam, czy... – Nic.
– Proszę pana, czy... – Nic.
– Czy Swen jest? – Nic, ryczy dalej, nieruchomy.
– Czy nie ma nikogo? Tuu? Są??? Nie?! Na dole?? – głośno, i nic. Głupi Miron.
Pan Szu. ryczy. Miron lata. Obchodzi go z przodu. Pana Szu. Co oczy ma wlepione w okno, niebo; ręce jak wyżej (niżej); śpiewa (ryczy) i nic. Obszedłem go i speszony – o właśnie – speszony – wyszedłem szybciutko.

POETA

Jezdnia idzie w dół, pod dach. Pusto. Tylko deszcz, woda, błoto i samochody. Szumu a szumu. Idę w dół, w ten tunel. Bo to jak tunel. Długi, ciasny. Czynny na razie tylko jeden przelot. Samochody jedne za drugimi. W obie strony. Mijają się ciasno, szumią.

Huczą. Bo wchodzę w to przejście. Huk-szum tu. I huk z góry od pociągów. Krzyczę na głos. Śmieję się. Kierowcy za mokrymi szybami wciąż mnie z wysoka mijają. Niech widzą jednego pogodnego. Tu i tak nikt drugi nie idzie. Mokro, woda, huk, woda sika półkolem z boku do góry. Przeciek. Ktoś drugi ukazał się. Daleko z tamtej strony. Kobieta. Moim chodniczkiem. Zbliża się. Ale jeszcze daleko. Pod parasolem. Ja u szczytu żywiołu, deszczu, wody, huku, szumu, poranności. Jadą, jadą. idę. Ona idzie. Nareszcie się mijamy. Pomału wychodzę na drugą połowę świata-zawiaduktową, pod górę, w jakieś bezludne, rozmiękłe wielkie rondo. Z daleka widać ludzi. Domy. Ulicę. Rozjazdy...

KOMENTATOR

Odpowiedzialność. Białoszewski czuł się odpowiedzialny za wszystko, i za wszystkich.
Świat jest, ale oczekuje uwagi. Oczekuje ODPOWIEDZI. Białoszewski daje odpowiedź światu, który jest dobry, bo JEST.

POETA

stanąć

do góry nogami

do nieba

odbić się i odfrunąć

KOMENTATOR

Czego szukać, jak jest. A to się szuka w tym tego, co się zarysowuje albo się rusza, albo jaśniejsze.

KONIEC





„PUDEŁKO", ЗНАЧЫЦЬ ПРА ТАГО БЯЛАШЭЎСКАГА – ЯК ЯГО СЛУХАЕМ

„Dziady. Recykling"

„Каробка. Усё пачалося з каробкі. А насамрэч з чамадану с каробкамі. У кожным з іх магнітафонная касета, на якой першапачаткова быў запісаны ўрок па вывучэнні расейскай мовы. У той час, набыць чыстыя касеты было цяжка, але і гэтыя былі прыгодныя для паўторнага скарыстання. Сорак шэсць малых, пластыкавых каробак , а ў кожнай з іх – голас паэта"
– гэткім чынам пачаўся прэм'ерны паказ „Pudełka" 31 кастрычніка 2016 года ў Сучасным Тэатры ў Вроцлаве. Сцэна на паддашку, дзе Павел Пассіні, рэжысёр спектаклю, падрыхтаваў прэм'еру, знакаміта адпавядала нашаму праекту. Малая зала на гары асацыіравалася з аднапакаёўкай Мірана Бялашэўскага на дзявятым паверсе жыллёвага будынку па вуліцы Лісабонскай у Варшаве. Адтуль, па сённяшні дзень цудоўна бачна ўвесь горад. Белыя, аконныя рамы расстаўленыя па баках сцэны адлюстроўвалі характар гэтай незвычайнай прасторы – малой і цеснай, але адначасова дзякуючы акну і паэтычнаму ўяўленню жыхара халасцяцкай кватэры, адкрытай на сусвет. Спектакль быў паказаны падчас Тэатральнай Алімпіяды, якая ўвосень таго ж года праходзіла ў Вроцлаве пад лозунгам: „Свет месцам праўды", на Фестывалі „Dziady. Recykling". Галоўным стымулам для з'яўлення спектаклю былі „Dziady" паказаныя Бялашэўскім на сцэне яго Асобнага Тэатру ў 1961 годзе, а затым выконваныя паэтам у дамах культуры і прыватных кватэрах, ды ўрэшце – запісаныя на магнітафонную стужку. Гэты запіс знойдзены і падрыхтаваны для цыфравай прэзентацыі Мацеям Былінякам і Міхалам Ліберам з'явіўся ў 2012 годзе на кружэлцы „Miron Białoszewski – Plays Adam Mickiewicz Dziady". На кружэлцы знайшлася поўнасцю II частка „Dziadów", абшырныя фрагменты

IV часткі і ўступны фрагмент „Improwizacji" Конрада з III часткі драмы – усё ў сольным выкананні Мірана Бялашэўскага. З праслухоўвання запісаў паэта, які ў 70-я гады сам рэгістраваў свае творы, з азнаямлення з яго вершамі, драмамі і прозай, з прагляду нямых фільмаў знятых у той жа час разам з сябрамі ў кватэры іншых творцаў: Романа Клевіна і Адрыяны Бурачэўскай-Клевін, узнікла „Pudełko". У рэакцыі на вроцлаўскі рэмікс (пераапрацоўку) Ванда Святкоўская напісала:

„Сцэна на паддашку Сучаснага Тэатру стала сінкрэтычным месцам: трохі медыятэкай, трохі могілкамі або старой капліцай, але на самой справе кватэрай Мірана – каробкай, пакоем яго ўяўлення. Седзячы на ложку ў занадта вялікім плашчы акцёр гаварыў, аддаваў свой голас і цела (але тут найперш голас) не толькі Мірану, але таксама чарговым прывідам, якія ў рытуальных скоках матэрыялізаваліся за яго спінай. Спярша на іх не глядзеў, увесь засяроджаны, акунуты ў сваё прадвесце. Танцы Душ, усё хутчэйшыя, усё больш вакханальныя, рытмічныя, быццам хор спадарожнічалі паэту пераймаючы ў яго асобныя фразы герояў (Дзяцей, Злога Пана, Зосі). Сам паэт – перформер усё больш накручваўся, пераходзіў да меладэкламацыі і спеву, і ўрэшце зняў плашч, прывёў сляпую Станьчаковую і загадаў ёй запісваць, захоўваць гэта для сябе. (...) Пасля сеанса акцёр быў зняможаны, амаль у экстазе. Калі змоўк, Душы прыкуліліся, паўкладваліся ў нейкія дзіўныя формы і ўрэшце – зніклі. Гледачоў, якія пакідалі залу суправаджаў голас Бялашэўскага са стужкі з тэкстам Вялікай Імправізацыі"[1].

Спектакль, як я ўжо згадваў, паставіў і напоўніў музыкай Павел Пассіні. Ролю паэта выканаў Павел Яныст, Душамі былі ўдзельніцы арганізаваных рэжысёрам майстар-класаў: Ноэмі Бэрнштэйн, Ольга Буры, Вікторыя Чубашэк, Мая Фурмага, Аляксандра Карпюк, Дамініка Кіматы, Паўліна Мікуськевіч, Анна Апольская, Паўліна Палаўняк, Анна Пузё, Паўліна Вуйтовіч. Касцюмы і сцэнаграфію падрыхтавала Марта Гузьдзь, візуалізацыю – Аніта Струк, а за святло адказваў Даміян Бакаляж. Мне была даручаная роля драматурга і Каментатара. Пасля вроцлаўскай прэм'еры спектакль быў прадстаўлены ў Цэнтры Культуры ў Любліне, дзе сваю сядзібу мае NetTheater, аўтарскі тэатр Паўла Пассіні. Цэнтр знаходзіцца ў былым кляштары візітак, а тэатральная зала займае месца капліцы з высокай столлю, пад якой былі падвешаныя ступеньчатыя металічныя краты. На іх гледачы маглі ўбачыць вышэй згаданыя Перформеркі з „Pudełka", якія падчас пралогу зыходзілі з тэатральнага „неба" непасрэдна на сцэну. Трохі інакш спектакль пачынаўся

1 В. Святкоўска, „Odprawianie Dziadów. Recykling i re-enactment jako strategie remiksu", „Teatr", 2017 № 1.

ў Крынках, дзе падчас XVIIII Трыялогу мы шосты раз адыгралі наш рэмікс. З прычыны больш цеснай Каўказкай Сінагогі, Душы амаль судакраналіся з публікай. Перш чым больш падрабязна раскажу пра наш спектакль, хачу крыху распавесці пра самога Мірана, яго тэатр, „Dziady" і стужкі паэта, без якіх спектаклю наогул не было б. Ніжэй змешчаны тэкст я напісаў яшчэ перад рэалізацыяй „Pudełka", яшчэ не ведаючы сцэнічных прыёмаў Паўла Пассіні.

Унутраны чалавек

Бялашэўскі сыграў у тэатры чатыры аўтарскія праграмы: першыя тры заснаваныя на сваіх драматычных тэкстах у Тэатры па вуліцы Тарчыньскай у Варшаве, затое чацвёртую ў Асобным Тэатры па Плошчы Дамброўскага, якім кіраваў разам з Людмілай Мураўскай і Людвігам Гэрынгам. Гэтую праграму паэт назваў „класічнай", паколькі не выстаўляў сваіх спектакляў, але фрагменты ўлюбёных, рамантычных твораў: „Dziadów" Міцкевіча, „Kordiana" Славацкага, „Antoniusza i Kleopatry" Норвіда, а таксама „Wesela" Выспянскага. Яго сцэнічная партнёрка Людміла Мураўская агучвала таксама маналог Афеліі з „Hamleta" Шэкспіра. Аднак галоўнымі былі ў праграме „Dziady", якіх Бялашэйскі ведаў з юнацкіх гадоў і „прадказваў" самому сабе пры розных нагодах. Асабліва ахвоча вяртаўся да IV часткі „Dziadów", якую ў тэатры, у скарочаная форму выконваў як маналог (рэплікі Ксяндза і Дзяцей Людміла Мураўская чытала з па-за сцэны) На кінастужцы не захаваўся ніводны даўжэйшы фрагмент такога спектаклю. Захавалася недзе паўтары дзясятка здымкаў, на якіх паэт, апрануты ў пакрывала як рамантычны плашч, сядзіць на краю драўлянай рамы ад шафы і гасіць пастаўленыя на ёй свечкі.

Затое захаваліся магнітафонныя запісы не толькі IV часткі, але і ўсяе II часткі, а таксама „Improwizacji" Конрада. Гэтыя запісы не фіксуюць сцэнічныя дзеянні спектаклю, а ўсяго толькі самога паэта ў яго індывідуальным перформерсе тэксту славутай драмы Міцкевіча. Дык калі мы звяртаемся да „Dziadów" паводле Бялашэўскага, дык маем на ўвазе не гэтулькі Асобны тэатр, але шматлікія выкананні тэксту Міцкевіча перад самай рознай публікай, неаднойчы слаба падрыхтаванай да ўспрыняцця тэксту, як і перад знаёмымі, перад адным чалавекам, альбо будучы сам насам з мікрафонам. Без рэквізітаў, затое з пару прадметамі для падкрэслення рытму і атрымання простых гукаў (напрыклад кірмашная трубка) Бялашэўскі адыгрываў ролі

персанажаў і хораў дакладна гэтак як у сваіх „Osmędeuszach", якія я інтэрпрэтую як „Dziady powązkowskie"[2].

Дык што для нас прыцягальнае ў гэтых запісаных перформансах „Dziadów"? Найперш той факт, што ўсё робіць паэт, які не выконвае ролі ні акцёра ні рэжысёра, а ўсяго толькі запускае драму Міцкевіча кіруючыся чыстым захапленнем паэтычным тэкстам. Бялашэўскі чытае „Dziady" такім чынам, як быццам меў перад сабою адначасова літаратурны твор і музычную партытуру. У выніку, голас кожнага персанажу мае ў яго чытанні асобную мелодыку, якая змяняецца ў адпаведнасці са зменай танальнасці асобных сцэн і настроем усяе кампазіцыі. Бялашэўскага прываблівала „опернасць" „Dziadów" і ён уяўляў сабе, што Міцкевіч распісаў драму на галасы і салістаў, а гэтай прыхаванай меладычнасці шукаў у рытмах і гучаннях, аддаваў перавагу гукавому аспекту паэзіі Міцкевіча над яе сэнсавым аспектам[3]. Прынцыпы свайго чытання ён дакладна патлумачыў у вядомай лекцыі „O tym Mickiewiczu, jak go mówię". Загаловак выступлення добра адлюстроўвае змест прамовы: гэта справаздача з маўлення, сведчанне гучнага чытання, ці дэкламацыі, тэорыя выведзеная з выканаўчай практыкі. Нішто гэтак не радуе Бялашэўскага-тэарэтыка, як цытата з раней сказанага, інакш кажучы ўваход у гучанне і рытм паэзіі Міцкевіча. Згодна з глыбінным перакананнем сучаснага паэта, гэтая паэзія толькі тады жыве па сапраўднаму, калі знойдзе свайго выканаўца гатовага не толькі гучна прачытаць запісаныя словы, але яшчэ прапусціць іх цераз сябе: сваё цела, эмоцыі, інтэлект, як быццам яны былі інструментамі для нямога, бо толькі запісанага ў нотах канцэрту. Дэкламуючы Міцкевіча Бялашэўскі становіцца такім выканаўцам-інструментам для „Dziadów", якія ажываюць дзякуючы незвычайнаму стаўленню паэта да тэксту.

Што яшчэ заварожвае нас у гэтых запісах? Яшчэ і тое, што паэт ставіўся да гучнага выканання драмы Міцкевіча як да свайго прыватнага рытуалу. Праўда, ён выступаў перад публікай, але яго „Dziady", здзяйсняліся не ў акце лучнасці з публікай, але ў акце выказвання, агучвання, выспеўвання слоў рамантыка. Той сапраўднай сцэнай на якой Бялашэўскі „спраўляў" свае „Dziady", не была сцэна Асобнага Тэатру, нейкага дому культуры куды яго запрашалі, але ён сам са сваім светаўспрыманнем, чуллівасцю і памяццю. Бялашэўскі запускаў драму Міцкевіча сам і для сябе скарыстоўваючы тэкст як партытуру рытуалу: у II частцы спраўляе яго ў асобе Гусляра перад шматлікай

2 Я. Капціньскі, „Obrzędowy melodramat" („Osmędeusze"), [ў:] „Gramatyka i mistyka, wprowadzenie w teatralna osobność Mirona Białoszewskiego", Варшава 1998, с. 249-306.

3 Пар. Я. Капціньскі, „Zaśpiewać Dziady czyli muzyka w teatrze Białoszewskiego", op. cit. c. 375-374.

супольнасцю духаў, у IV ужо толькі перад трыма сведкамі маналогу Густава, у а III, падчас „Improwizacji”, у адзіноце Конрада і – толькі перад Богам. Бялашэўскі ў самім сабе шукае выканаўцу, сведку і адрасата „абраду”. Спосаб чытання-маўлення асобных частак „Dziadów” не змяняецца: фрагменты адведзеныя Гусляру і сведкам выказвання герояў паддадзеныя паскоранай рытміцы і амаль выкрычаныя бы дзіцячы пералік прысутнасці, затое рэплікі персанажаў і герояў агучаныя іншымі тэмпамі і ў цалкам іншай танальнасці. Паэт запавольвае рытм, перацягвае гукі, змяняе каларыт голасу, то ўзмацняе яго то паслабляе, часам пераходзіць да нашэптвання, альбо робіць паўзы. Складваецца ўражанне, як быццам сваімі заклінаннямі ён выклікаў асобы, каб затым аддаць ім сябе, сваё адпаведна настроенае горла і сваю чуллівасць. Дзеці, Пан, Дзяўчына з II часткі ў выкананні Бялашэўскага, гэта ўсяго толькі ўступ да працяглых маналогаў Густава і Конрада, якія гучаць на стужках вельмі асабіста, проста інтымна, як быццам тэкстам Міцкевіча паэт хацеў вынесці на паверхню сваё прыхаванае, унутранае „я”.

Так. Гэта для нас надзвычай захапляльнае – паставіцца да „Dziady” як рытуалу выклікання духаў, якія жывуць у саміх нас і з’яўляюцца нашай патаемнай часткай. Бялашэўскі з ранняга юнацтва чытаў IV частку „Dziadów”, каб урэшце рэшт зрабіць з яе падставу свайго асабістага перформансу і ў каментарах да яго сказаць амаль адкрытым тэкстам: „Густаў – гэта я”. „Густаў – гэта я” аднак тое „я” было ўнутранае, рамантычнае, паказванае сарамліва, бо яно самае крохкае і неацэннае, бо пераносіць у цалкам незвычайныя раёны рэчаіснасці. Бялашэўскі гаварыў пра іх даволі стрымана. У каментары да сваіх аўтарскіх сустрэч з Міцкевічам, цытаваў фіктыўную і жартоўную размову з кімсьці, каму цяжка было прызнацца да сваёй рамантычнай закаханасці. Ды не расходзіцца толькі пра любоў, хаця яна падаецца галоўнай. Гама пачуццяў запісаных у „Dziadach” нашмат шырэйшая! Бялашэўскі хацеў іх у сабе разбудзіць і моцна іх перажыць у адным інтэнсіўным акце чытання, які запісаны – гучыць як фіксацыя паэтычнага трансу. Незалежна ад таго, ці паэт дэкламуе тэкст Міцкевіча хутка ці памалу, высока ці нізка, ціха і гучна, расцягваючы галосныя альбо іх згушчаючы складваецца ўражанне, што ўсё гэта ён гаворыць на адным дыханні, як быццам уся фізічная энергія патрэбная для выканання абшырных партый тэксту знаходзілася паза целам паэта. Бялашэўскі гаварыў як быццам у трансе, але адкуль гэты транс браўся?

Нашае захапленне „Dziadami” паводле Бялашэўскага вынікае ў канчатковым выніку з захаплення самым творам Міцкевіча. Бялашэўскі ведаў, што мае дачыненне – і гэта акрэсленне ідэальна адпавядае сітуацыі з яго чытаннем – з творам асаблівым і выключным у польскай літаратуры. Гэта той тэкст, якога

адпаведнае выказванне дазваляе дакрануцца да свайго ўнутранага „я” і разам з ім, бы з душою вызваленай ад ярма цела і зямнога існавання, перанесціся ў раёны, якія рамантыкі проста называлі небам і куды спрабавалі падняцца сваімі паэмамі і драматычнымі маналогамі. Бялашэўскі, паэт мадэрны, патрапіў на рамантычныя „Dziady” як на тэкст святой кнігі якая маўчыць, бо ніхто не верыць у яе пасыл. Знаходзіць яго і чытае для сябе спраўляючы свой уласны „абрад”, але робіць гэтак такім чынам, каб зыходзячы ў сваё нутро, не згубіць лучнасці з сабою знешнім. Таму і карыстаецца ў сваім чытанні іроніяй, нагадвае дзіцё, якое гуляе з сур'ёзнымі літургічнымі формамі запісанымі ў яго ўласнай драме „Szara msza”. „Dziady” Бялашэўскага, гэта суперсур'ёзная, але ўсё ж гульня ў рытуал, які пераносіць душу „у вышэйшыя сферы дзе прынята іграць”. (гэта фраза з „Szarej mszy”) Ужо само паняцце „ігра” ў Бялашэўскага іранічна двухсэнсоўнае, бо азначае і ігру анёльскіх аркестраў у музычным раю і “выконванне” ролі паэта на сцэне хатняга тэатру альбо перад мікрафонам, з таўкачом і трубкай у руках. Гэтая іронія не скасоўвае аднак метафізічнага, ці нават містычнага вымярэння яго спектаклю, які працягваецца – прыхаваны – у каробках з запісамі. Паспрабуем яго адтуль вызваліць.

Перформанс

Я быў часткай гэтага спектаклю, дык не магу апісаць яго гэтак, як зрабіў бы гэта вонкавы назіральнік. Гляджу на „Pudełko” – ці лепш сказаць – у „Pudełko” знутры, як аўтар адаптацыі тэкстаў Бялашэўскага, якія ў спектаклі выконвае Павел Яныст, але таксама як Каментатар, які спадарожнічае Акцёру і Перформеркам сваім ангажаваным у ходу спектаклю апавяданнем. Дык, што бачу? Сцэну выкладзеную белым лінолеумам, які скарыстоўваюць танцоры, пару белых аконных рам па баках, белы металёвы ложак і такі ж столік. Сяджу ў аўдыторыі, у першым радзе, трохі з левага боку, хаця прыходзіцца мне з крэслам прасунуцца бліжэй сцэны. Гляджу на Акцёра, які прадстаўляе Міран і Перформеркі, якія неўзабаве запусцяць на сцэне II частку „Dziadów”. З правага боку пазіраю на Рэжысёра, значыць Паўла Пассіні, які з пераноснымі арганамі, гітарай, кларнетам і ноўтбукам садовіцца з правага боку. Адзін аднаго мы бачым, рэагуем на сябе, мы ў кантакце, разам складаем групу аддзеленую ад аўдыторыі святлом, якое ў спектаклі адыгрывае важную ролю. Дзякуючы святлу мы адчуваем сябе бы на апошнім паверсе хмарачаса, альбо на вяршыне гары, ажурныя сцены якой прапускаюць праменні сонца або месяца.

У „Pudełku" як пража пераплятаюцца тры ніткі тэксту. Першая – нітка паэзіі, прозы і драматургіі Мірана Бялашэўскага. З фрагментаў драмы „Szara msza", пераказаў і ўспамінаў паэта з тому „Szumy, zlepy, ciagi" а таксама яго вершаў са зборніка „Odczepić się" – твораў пісаных у час магнітафоннага захаплення, я склаў маналог, які падчас рэпетыцыі мы называлі „Імправізацыяй Мірана". Вядома ж, назва адклікаецца да маналогаў Густава-Конрада з „Dziadów" і не з'яўляецца выпадковай. Мне моцна залежала на такім падборы тэкстаў Бялашэўскага, які дазволіў бы экспанаваць рамантычныя і метафізічныя складнікі яго творчага ўяўлення. Матыву сну (які скасоўвае ход часу і фізічна-прасторные бар'еры) і палёт душы (якая пасля смерці пакідае цела і ўзносіцца на неба), а таксама матывы досведу адзінства з людзьмі, прадметамі і ўсялякім стварэннем (транс паэта), жаданне тэатралізацыі містычных станаў (такіх як левітацыя) ці эпіфаніі самога Бога, Бялашэўскі запісаў у тэкстах, якія маюць форму партытуры прызначанай для гучнага выканання. Гэта – „паэзія ў дзеянні" якую на сцэне знакаміта запускаюць Акцёр у дыялогу з Перформеркамі і музыкальным рэжысёрам.
Такім чынам, другой тэкставай ніткай была выкананая Перформеркамі драма Адама Міцкевіча, не гэтулькі сыграная, колькі адтанцаваная, выказаная такім чынам, які выклікае асацыяцыі з антычным балетам-харэяй. „Dziady" у „Pudełku" ажываюць у целах адзінаццаці дзяўчат, якія ўводзіць у рух музыка „выведзеная" з дэкламацыі Бялашэўскага і на жыва выкананая Рэжысёрам. Рытмічная, заснаваная на рэхавых гуках і пераплеценых, кароткіх фразах ствараюць трансавую тканку тэатральнага „абраду", які разыгрываецца ў задняй частцы сцэны. Рухі дзяўчат зладжаныя, але не аўтаматычныя, падпарадкаваныя харэаграфіі, якая прыводзіць на думку гаітанскія трансавыя танцы, і гэтак як у „вуду", хоць і не літаральна, служаць „прыцягненню" на зямлю духаў „увасобленых" у Перформеркі. На гаітанскі інтэрпрэтацыйны след наводзіць нас сам рэжысёр у кароткім апісанні „Pudełka":

„«Dziady» аўтарства Адама Міцкевіча,
спраўляныя Міранам Бялашэўскім,
запісаныя для Ядвігі Станьчаковай,
перададзеныя ў каробцы разам з іншымі запісамі Яцэку Капцінскаму,
вывезеныя Паўлам Пассіні на Гаіці,
і гэтак тое кружляе...
...а зараз яно ў нашых руках, і неўзабаве ў Вашых"[4].

4 „Pudełko, czyli o tym Białoszewskim, jak go słuchamy", www. Theatreolympics 2016. pl/ kalendarium/ pudelko- czyli- o- tym -bialoszewskim- jak- go- sluchamy [электронны дакумент, доступ 26 listopada 2017].

У руках і целах... Абапёрты на клубах, інтуітыўны рух Перформерак стаў вынікам шматмесячных рэпетыцый, падчас калі ў залі гучалі запісы Бялашэўскага. Тэмп, рытм, характар кроку і жэсту зладжаныя з голасам паэта і далей бягуць сваім шляхам выклікаючы шмат асацыяцыяў. Белыя, празрыстыя, накшталт пёраў касцюмы дзяўчат у спалучэнні з іх дынамічнымі рухамі прыдаюць гэтай „дзедаўскай" і гаітанскай харэі сладастрасны і таямнічы характар. Узнікае ўражанне, як быццам пакой паэта абсела хмара птушак (хай сабе тых, за якімі паэт сочыць за акном) альбо наведалі яго нейкія невядомыя істоты са сну і ўяўлення. У камеры Густава, які ў III частцы „Dziadów" то спіць, то прачынаецца, то зноў засынае – прысутныя анёлы. У пакоі паглынутага ў трансе паэта з мікрафонам у руцэ, які на малы магнітафон запісвае драму Міцкевіча і свае творы, танцуюць Душы быццам нейкія захаплялыные вахантві. Іхнія галасы выразна чутныя, аднак аднак добра вядомы сэнс іхняга агульнага заклікання сведама „прыхаваны": рухам, гукамі, урэшце словам каментатара, які падчас „абраду", урываецца са сваім аповедам, які слухае таксама і паэт, і які адрасаваны публіцы. Гэта тая трэцяя тэкставая нітка – аповед пра асабістае спатканне Яцэка Капцінскага з Мірнам Бялашэўскім цераз творы, спектаклі, запісы і фільмы паэта, якая пераплятаецца з астатнімі ніткамі ў якасці контрапунктую. Каментатар намагаецца прыцягнуць увагу слухачоў, але адначасова паддаецца музыцы і рытму спектаклю. Яго прысутнасць не з'яўляецца ўзурпацыяй. Наадварот, гарманізуе з тымі, якія дзейнічаюць вышэйшым узроўні таго самага пасылу.
Каментатар застаецца ў лучнасці з Акцёрам і Рэжысёрам. Усе тры яны рэагуюць таксама на Перформеркі, аднак толькі Акцёр уваходзіць з імі ў непасрэдны кантакт. Калі сярод душаў з'яўляецца прывід юнака, Акцёр дакранаецца да пляча дзяўчыны, якая выконвае ролю хлопца на знак лучнасці паэта з гэтай незвычайнай асобай. Калі аднак адна з Перформерак прыйдзе да яго і сядзе пры невялічкім століку быццам сяброўка Мірана, той возьме яе за руку. Калі ў далейшай частцы адна з Перформерак раптам ускочыць яму на спіну, той панясе яе проста да акна на дзявятым паверсе, адкуль дзякуючы фільму знятаму на вуліцы Лісабонскай, перад вачыма паўстае захаплялыная панарама ўсяго Хамава. Узаемныя, мастацкія „рэакцыі" творцаў спектаклю маюць у „Pudełku" вельмі розны характар. Калі паэт кажа пра „Mszę h-mol" Ёгана Сэбастыяна Баха слуханую з кружэлак уцалелых са збамбаванага Дрэздэна, дык Рэжысёр зацытуе яе пераробленым гукам сваіх арганаў. Калі паэт узгадае сон у якім быў зернем у руцэ Бога, дык Каментатар працытуе Кнігу Выслоўяў, дзе да зерня быў прыраўняны чалавек. Канешне, увесь спектакль у самых дробных дэталях з'яўляецца адказам на паэзію Бялашэўскага.

У палове „Pudełka" вельмі дынамічны „абрад" памалу заціхае, і яго завяршаюць гарланістыя, адрасаваныя невядомаму духу воклічы Гусляра. Голас пераймае актыўны паэт, а яго „Improwizacja" насычаная гукамі гранымі і створанымі рэжысёрам, пераплеценая аповедамі Каментатара – пачынае дамінаваць у спектаклі. Перформеркі ператвараюцца ў слухачак, якія рэагуюць на словы паэта шматзначнымі дзеяннямі. Раз яны прыводзяць на думку спантанныя, дзіцячыя гульні, іншым разам згортванне раслін у зерне ў рэакцыі на катастрафічныя аповеды Мірана. Фрагменты „фільмікаў" Бялашэўскага, гэта значыць нядаўна знойдзеныя сярод кінематаграфічнага забыцця кавалачкі яго (сумеснай з маладымі сябрамі) гульні ў нямое кіно, пастаянна спадарожнічаюць складаным, сцэнічным дзеянням, а вобраз танцуючага паэта ў ролі шамана становіцца галоўным матывам гэтай візуалізацыі. Затое пасля завяршэння „абраду", на экране з'яўляюцца кадры Варшавы, якая з'яўляецца адной з гераінь творчасці Бялашэўскага, Варшавы даўняй і сучаснай, і вядома ж, галоўным з'яўляецца від з акна па вуліцы Лісабонскай.
Калі канчаецца гэтая шматгалоснае апавяданне сатканае не толькі са слоў, але таксама з цел, гукаў, кінакадраў і святла, голас бярэ сам Бялашэўскі. Не першы раз, бо ўступныя фразы II часткі „Dziadów" былі чутныя ўжо ў пачатку „Pudełka" а дробныя фрагменты яго ўласных вершаў прасочваліся цягам усяго спектаклю. Аднак цяпер, пры фінале, чуваць іншага кшталту дэкламацыю. Гэта выказаная на спецыяльную манеру „Improwizacja" Конрада з III часткі „Dziadów". Рэжысёр кранальным чынам спалучыў яе з кароткім фільмам у якім у залі рэпетыцыі бегае малы хлопчык (прыватна – сынок Паўла Пассіні, пра што публіка не ведае). Паглынуты гульнёю з нябачным татам хлопчык шмат разоў заклікае бацьку гаварыць: „Ну, кажы, можаш гаварыць, гавары!" – настойвае хлопчык і на яго дзіцячы кліч рэагуе сам Бялашэўскі, словамі Міцкевіча, такі ж заклік накіроўваючы да Бога... Фантастычнае, шматзначнае счапленне! Словы маналогу, неспадзяваныя гукі бутэлек, на якія наступае Бялашэўскі ўрэшце сціхаюць, вобразы гаснуць, вызваленыя са сваіх роляў выканаўцы падыходзяць да публікі. Здараліся і такія спектаклі, падчас якіх гледачы як пад уздзеяннем гіпнозу значна даўжэй застывалі прыслухоўваючыся, а рэжысёр дазваляў гучэць словам і гукам...

Абрад, Імправізацыя, Каментар

У якасці дапаўнення гэтага кароткага апісання „Pudełka" прадстаўляю сцэнар спектаклю, а дакладней – кампазіцыю тэкстаў Мірана Бялашэўскага разам

з расказамі Каментатара, якія бываюць таксама інтэрпрэтацыяй сцэнічных дзеянняў. Чытаючы іх, трэба памятаць пра Перформеркі, якія пасля першага абзаца выказанага паэтам лежучы на жалезным ложку, пачынаюць сваю „дзедаўскую" харэю. Усе творы Бялашэўскага паходзяць з выданняў Дзяржаўнага Выдавецкага Інстытуту (PIW): „Utworów zebranych", а дакладней з тамоў: „Teatr osobny" (1988), „Szumy, zlepy, ciągi" (1989), „Szumy, zlepy, ciągi" (1994), „Rozkurz" (1998), „Małe i większe prozy" (2000). Дазвол на іх скарыстанне мы атрымалі ад Гэнка Прэмэ, спадкаемцы аўтарскіх правоў твораў паэта, у прозе Бялашэўскага званага „Мішкам Галендрам".

Яцэк Капціньскі





„PUDEŁKO", CZYLI O TYM BIAŁOSZEWSKIM JAK GO SŁUCHAMY

„Dziady. Recykling"

„Pudełko. Wszystko zaczęło się od pudełka. A właściwie walizki z pudełkami – w każdym kaseta magnetofonowa, na której pierwotnie nagrano lekcję nauki języka rosyjskiego. W tamtych czasach trudno było o czyste kasety, ale te nagrane nadawały się do ponownego użytku. Czterdzieści sześć małych plastikowych pudełek, a w każdym – głos poety"

– w taki sposób rozpocząłem pierwszy pokaz „Pudełka" 31 października 2016 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Scena na Strychu, gdzie Paweł Passini, reżyser spektaklu, przygotował premierę, doskonale pasowała do naszego projektu. Mała sala na teatralnym poddaszu kojarzyła się z kawalerką Mirona Białoszewskiego na dziewiątym piętrze bloku na ulicy Lizbońskiej w Warszawie, skąd do dziś rozciąga się niesamowity widok na całe miasto. Białe, okienne ramy ustawione na obrysie sceny sugerowały charakter tej niezwykłej przestrzeni – małej i ciasnej, a zarazem, dzięki oknu i poetyckiej wyobraźni lokatora kawalerki, otwartej na wszechświat. Spektakl został pokazany podczas Olimpiady Teatralnej, która jesienią tego roku odbywała się we Wrocławiu pod hasłem „Świat miejscem prawdy", na Festiwalu „Dziady. Recykling". Główna inspiracją dla jego powstania były bowiem „Dziady" zainscenizowane przez Białoszewskiego w 1961 roku w jego Teatrze Osobnym, a potem wykonywane przez poetę w domach kultury i prywatnych mieszkaniach, a wreszcie nagrane na taśmę magnetofonową. Nagranie to, odnalezione i przygotowane do cyfrowej prezentacji przez Macieja Byliniaka i Michała Liberę, ukazało się w 2012 roku na płycie „Miron Białoszewski – Plays Adam Mickiewicz Dziady". Znalazły się na niej cała II część „Dziadów", obszerne fragmenty części IV i początkowy fragment „Improwizacji" Konrada z części III dramatu – wszystkie w solowym wykonaniu Białoszewskiego. Z nasłuchiwania nagrań poety, który w latach 70. rejestrował także własne utwory, połączonego z lekturą jego wierszy, dramatów i próz, a także z przyglądania się niemym filmom, kręconym w tym samym czasie wraz z przyjaciółmi w mieszkaniu dwojga artystów:

Romana Klewina i Adriany Buraczewskiej-Klewin, narodziło się „Pudełko". W reakcji na wrocławski remiks Wanda Świątkowska napisała:
„Scena na Strychu Teatru Współczesnego stała się miejscem synkretycznym: na poły mediateką, na poły cmentarzem czy starą kaplicą, lecz w gruncie rzeczy mieszkaniem Mirona – pudełkiem, pokojem jego wyobraźni. Aktor, siedząc w za dużym płaszczu na łóżku, mówił, oddawał swój głos i ciało (ale tu przede wszystkim głos) nie tylko Mironowi, ale też kolejnym zjawom, które w rytualnych pląsach materializowały się za jego plecami. Początkowo na nie nie patrzył, cały zamknięty, zanurzony w swym przepowiadaniu. Tańce Dusz – coraz szybsze, coraz bardziej orgiastyczne, rytmiczne – niczym chór towarzyszyły poecie, wykradając mu poszczególne kwestie (Dzieci, Złego Pana, Zosi). Sam poeta-performer coraz bardziej się rozpalał, niemal melorecytował, śpiewał – w końcu zdjął płaszcz, przyprowadził niewidzącą Stańczakową i kazał jej nagrywać, dokumentując to dla niej. (...) Po skończeniu seansu był wyczerpany, niemal w ekstazie. Gdy zamilkł, Dusze skuliły się, poskładały w dziwne formy, w końcu znikły. Wychodzących widzów żegnał puszczony z taśmy głos Białoszewskiego mówiący Wielką Improwizację"[1].
Spektakl, jak już wspominałem, zainscenizował i nasycił muzyką Paweł Passini, rolę Poety zagrał Paweł Janyst, Duszami były uczestniczki rocznych warsztatów organizowanych przez reżysera (Noemi Bernstein, Olga Bury, Wiktoria Czubaszek, Maja Furmaga, Aleksandra Karpiuk, Dominika Kimaty, Paulina Mikuśkiewicz, Anna Opolska, Paulina Połowniak, Anna Puzio, Paulina Wójtowicz), kostiumy i scenografię przygotowała Marta Guźdź, wizualizacje Anita Struk, a światło wyreżyserował Damian Bakalarz. Mnie została powierzona rola dramaturga i Komentatora. Po wrocławskiej premierze spektakl został zaprezentowany w Centrum Kultury w Lublinie, gdzie swoją siedzibę ma NetTheater, autorski teatr Pawła Passiniego. Centrum znajduje się w dawnym klasztorze sióstr Wizytek, a sala teatralna zajmuje miejsce kaplicy o wysokim sklepieniu, pod którym umieszczono metalowe kraty pomostowe. Widzowie lubelskich pokazów mogli na nich dostrzec wspominane przez recenzentkę Dusze, czyli występujące w „Pudełku" Performerki, które podczas prologu schodziły z tego teatralnego „nieba" wprost na scenę. Nieco inaczej przedstawienie rozpoczynało się w Krynkach, gdzie podczas XVIIII Trialogu po raz szósty z zagraliśmy nasz remiks. Ciaśniejsza przestrzeń Synagogi Kaukaskiej sprawiła, że Dusze znalazły się niemal na wyciagnięcie ręki licznie zgromadzonej publiczności. Zanim dokładniej opiszę nasze przedstawienie, kilka słów o Mironie, jego teatrze, „Dziadach" i taśmach poety, bez których spektakl nigdy by nie powstał. Poniższy tekst napisałem przed realizacją „Pudełka", nie znając jeszcze inscenizacyjnych rozwiązań Pawła Passiniego.

1 W. Świątkowska, „Odprawianie Dziadów. Recykling i re-enactment jako strategie remiksu", „Teatr", 2017 nr 1.

Człowiek wewnętrzny

Białoszewski zagrał w teatrze cztery autorskie programy, pierwsze trzy, oparte na własnych tekstach dramatycznych, w Teatrze na Tarczyńskiej w Warszawie, natomiast program czwarty w Teatrze Osobnym przy Placu Dąbrowskiego, który prowadził wraz z Ludmiłą Murawską i Ludwikiem Heringiem. Program ten poeta nazwał „klasycznym", ponieważ nie przedstawiał w nim własnych sztuk, ale fragmenty ulubionych dzieł romantycznych: „Dziadów" Mickiewicza, „Kordiana" Słowackiego, „Antoniusza i Kleopatry" Norwida, a także „Wesela" Wyspiańskiego. Partnerująca mu Ludmiła Murawska mówiła też monolog Ofelii z „Hamleta" Szekspira. Najważniejsze w programie były jednak „Dziady", które Białoszewski znał od wczesnej młodości i „przepowiadał" sobie przy różnych okazjach. Szczególnie chętnie wracał do IV części „Dziadów", które w teatrze, po skrótach, wykonywał jako monodram (kwestie Księdza i Dzieci Ludmiła Murawska czytała z kartki poza kręgiem sceny). Nie zachował się żaden dłuższy fragment tego spektaklu zarejestrowany na taśmie filmowej. Znamy jedynie kilkanaście fotografii, na których poeta, ubrany w kapę jak w romantyczny płaszcz, siedzi na krawędzi drewnianej ramy od szafy i gasi ustawione na niej świece.
Zachowały się natomiast nagrania magnetofonowe, nie tylko części IV, ale i całej części II, a także fragment „Improwizacji" Konrada. Nagrania te dają nam dostęp nie tyle do przedstawień (nie mamy do czynienia z rejestracją akcji scenicznej, ale autonomicznym nagraniem tekstu), ile samego poety w jego indywidualnym performansie głośnej lektury arcydramatu Mickiewicza. Jeżeli więc dziś wracamy do „Dziadów" według Białoszewskiego, to myślimy raczej nie o teatrze Osobnym, ale wielokrotnych wykonaniach tekstu Mickiewicza przed rozmaitą publicznością, czasem zupełnie do tego nieprzygotowaną, a czasem przed znajomymi, niekiedy w obecności tylko jednej osoby lub samotnie, przed mikrofonem. Bez rekwizytów, za to z kilkoma przedmiotami do akcentowania rytmu lub wydobywania prostych dźwięków (jarmarczna trąbka) mówił Białoszewski kwestie wszystkich postaci i chórów, dokładnie tak, jak we własnych „Osmędeuszach", które interpretuję jako „Dziady powązkowskie"[2].
Co nas w tych nagranych performansach lektury „Dziadów" pociąga? Po pierwsze, sam fakt, że dokonuje ich poeta, który nie gra ani nie reżyseruje, ale uruchamia dramat Mickiewicza z czystej fascynacji jego tekstem poetyckim. Białoszewski czyta „Dziady" tak, jakby były one jednocześnie utworem literackim i partyturą muzyczną, co oznacza, że głos każdej z postaci ma w jego lekturze swoją osobną melodię, która zmienia się w zależności od tonacji poszczególnych scen i nastroju całej kompozycji.

2 J. Kopciński, „Obrzędowy melodramat" („Osmędeusze"), [w:] „Gramatyka i mistyka, wprowadzenie w teatralna osobność Mirona Białoszewskiego", Warszawa 1998, s. 249-306.

Białoszewskiego pociągała operowość „Dziadów" i wyobrażał sobie, że Mickiewicz napisał je na głosy chórów i solistów, a tej ukrytej meliczności dramatu szukał w rytmach i brzmieniach, dźwiękowy aspekt poezji Mickiewicza wynosząc ponad jej aspekt semantyczny[3]. Zasady swojej lektury dokładnie wyjaśnił w znanym odczycie „O tym Mickiewiczu, jak go mówię", a tytuł tego wystąpienia świetnie oddaje jego charakter: jest to relacja z mówienia, świadectwo głośnej lektury czy nawet recytacji, teoria wywiedziona z wykonawczej praktyki. Nic tak nie cieszy Białoszewskiego teoretyka, jak cytat z wcześniej wypowiedzianego, czyli wejście w brzmienie i rytmy poezji Mickiewicza. Według najgłębszych przeświadczeń nowoczesnego poety poezja ta dopiero wtedy żyje naprawdę, gdy znajduje swojego wykonawcę, gotowego nie tyle przeczytać głośno zapisane słowa, ile przepuścić je przez siebie: swoje ciało, emocje, umysł, jakby były one instrumentami dla niemego, bo tylko zapisanego w nutach, koncertu. Mówiąc Mickiewicza, Białoszewski staje się takim wykonawcą-instrumentem dla „Dziadów", które ożywają za sprawą zaskakującego działania poety.

Co jeszcze fascynuje nas w tych nagraniach? Także to, że poeta traktował te głośne wykonania dramatu Mickiewicza jak prywatny obrządek. Że owszem, występował przed publicznością, ale nie w akcie komunikacji z odbiorcami spełniały się jego „Dziady", ale przede wszystkim w akcie wypowiedzenia, zaintonowania, nawet zaśpiewania słów romantyka. Właściwą sceną, na której Białoszewski „odprawiał" swoje „Dziady", nie była scena Teatru Osobnego, czy też scena jakiegoś domu kultury, dokąd niekiedy go zapraszano, ale on sam, ze swoją wyobraźnia, wrażliwością, pamięcią. Białoszewski uruchamiał dramat Mickiewicza samemu i przede wszystkim dla siebie, sięgając po ten tekst jak po partyturę rytuału, który w II części odprawiany jest przez Guślarza wobec licznej wspólnoty dla zjawiających się duchów, ale w części IV już tylko wobec trojga świadków monologu Gustawa, a w części III, podczas „Improwizacji", w samotności Konrada – i tylko przed Bogiem. Białoszewski w sobie samym szuka wykonawcę, świadka i adresata „obrzędu". Sposób, w jaki czyta/mówi poszczególne części „Dziadów" nie zmienia się: fragmenty należące do Guślarza i świadków wypowiedzi bohaterów poddane są szybkiemu rytmowi i niemal wyskandowane jak dziecięca wyliczanka, natomiast kwestie postaci i ich monologi wybrzmiewają w zupełnie innym tempie i tonacji. Poeta zwalnia, rozciąga głoski, zmienia barwę głosu, wzmacnia go i osłabia, niekiedy przechodzi w szept, stosuje pauzy. Tak jakby swoimi wyliczankowymi zaklęciami przyzywał osoby, by następnie oddać im siebie, swoje odpowiednio nastrojone gardło i swoją wrażliwość. Dzieci, Pan, Dziewczyna z części II to w jego wykonaniu tylko uwertura do długich monologów Gustawa i Konrada, które brzmią na taśmach bardzo osobiście, wręcz intymnie, tak jakby poeta wywoływał tekstem Mickiewicza jakieś swoje ukryte, wewnętrzne „ja".

3 Por. J. Kopciński, „Zaśpiewać Dziady czyli muzyka w teatrze Białoszewskiego", op. cit., s. 375-374.

Tak, to jest dla nas bardzo fascynujące – potraktować „Dziady" jako rytuał wywoływania duchów, które mieszkają w nas samych i stanowią naszą tajemniczą część. Białoszewski od wczesnej młodości czytał IV część „Dziadów", by na koniec uczynić z niej podstawę swojego osobistego performansu i w komentarzu do niego powiedzieć niemal wprost: „Gustaw to ja". „Gustaw to ja", ale „ja" wewnętrzne, romantyczne, wstydliwie ukazywane, bo najkruchsze i najcenniejsze, bo przenoszące w zupełnie wyjątkowe rejony rzeczywistości. Białoszewski mówił o nich dość oględnie, w komentarzu do swoich aktorskich spotkań z Mickiewiczem przytaczając fikcyjną (i dowcipną!) rozmowę z kimś, komu ciężko było się przyznać do romantycznie przeżywanej miłości. Ale nie chodzi tylko o miłość, choć ta wydaje się najważniejsza. Gama uczuć zapisanych w „Dziadach" jest o wiele większa! Białoszewski chciał je w sobie obudzić i mocno je przeżyć w jednym, intensywnym akcie lektury, który nagrany – brzmi jak rejestracja poetyckiego transu. Niezależnie od tego, czy poeta mówi tekst Mickiewicza szybko czy wolno, wysoko czy nisko, cicho czy głośno, rozciągając głoski czy je ścieśniając (rozjaśniający czy ściemniając), odnosimy warzenie, jakby mówił go na jednym wdechu, a co za tym idzie, jakby fizyczna energia potrzebna do wykonania tak obszernych partii tekstu swoje źródło znajdowała gdzieś poza ciałem poety. Białoszewski mówi jak w transie, ale co ten trans napędza?
Nasza fascynacja „Dziadami" według Białoszewskiego bierze się ostatecznie z jego fascynacji dramatem Mickiewicza. To on jest źródłem tajemniczej energii, która wypełnia nagrania poety. Białoszewski wiedział, że ma do czynienia – wyrażenie to świetnie pasuje do sytuacji jego lektury – z tekstem, który zajmuje w polskiej literaturze miejsce osobne i niezwyczajne. Tekstem, którego odpowiednie wypowiedzenie pozwala dotrzeć do swojego wewnętrznego „ja" i wraz z nim, jak z duszą uwolnioną od ciężaru ciała i ziemskiej egzystencji, przenieść się w rejony, które romantycy nazywali po prostu niebem i dokąd próbowali się wznosić mocą swoich poematów czy monologów dramatycznych. Białoszewski, poeta nowoczesny, trafia na romantyczne „Dziady" jak na tekst świętej księgi, która milczy, bo nikt już nie wierzy w jej przesłanie. Trafia i czyta je dla siebie, odprawiając własny, transowy „obrządek", ale tak, żeby docierając do siebie wewnętrznego, nie stracić łączności ze sobą zewnętrznym. Posługuje się więc w swojej lekturze ironią, jest jak dziecko igrające z poważnymi formułami liturgicznymi zapisanymi w jego własnym dramacie „Szara msza". „Dziady" Mirona to arcypoważna, ale zabawa w rytuał, który przenosi duszę poety w „wyższe sfery, gdzie się gra" (to fraza z „Szarej mszy"). Już samo słowo „gra" jest u Białoszewskiego ironicznie dwuznaczne, oznacza przecież grę anielskich orkiestr w muzycznym raju i grę poety na scenie jego domowego teatrzyku lub przed mikrofonem, z tłuczkiem i trąbką w ręku... Ironia ta nie likwiduje jednak metafizycznego czy wręcz mistycznego wymiaru jego spektakli, który trwa – utajony – w pudełkach z nagraniami. Spróbujemy go uwolnić.

Performans

Byłem częścią tego spektaklu, nie mogę więc opisać go tak, jak uczyniłby to zewnętrzny obserwator. Patrzę na „Pudełko" – a raczej w „Pudełko" – od wewnątrz, jako autor adaptacji tekstów Mirona Białoszewskiego, które w spektaklu wykonuje Paweł Janyst, ale także jako Komentator, który towarzyszy Aktorowi i Performerkom swoim zaangażowanym w akcję spektaklu opowiadaniem. Co widzę? Scenę wyłożoną białym linoleum, jakiego używają tancerze, duży ekran w miejscu wewnętrznej ściany, kilka białych okiennych ram na obrzeżach, białe metalowe łóżko i taki stolik. Siedzę na widowni, w pierwszym rzędzie, nieco z lewej strony, choć czasem przyjdzie mi wysunąć się z krzesłem bliżej sceny. Patrzę na Aktora, który gra Mirona, i Performerki, które za chwilę uruchomia na scenie II część „Dziadów". Po prawej zerkam na Reżysera, czyli Pawła Passiniego, który z przenośnymi organami, gitarą, klarnetem i laptopem usadowił się po prawej stronie. Widzimy się, reagujemy na siebie, jesteśmy w kontakcie, razem tworzymy grupę, oddzieloną od widowni światłem, które w spektaklu odgrywa bardzo ważna rolę. To za sprawą światła czujemy się jak na ostatnim piętrze wieżowca, albo na szczycie wieży, której ażurowe ściany przepuszczają promienie słońca lub księżyca.

W „Pudełku" jak przędza splatają się ze sobą trzy nici tekstu. Pierwsza to nić poezji, prozy i dramaturgii Mirona Białoszewskiego. Z fragmentów dramatu „Szara msza", relacji i wspomnień poety z tomu „Szumy, zlepy, ciagi" oraz jego wierszy z tomiku „Odczepić się" – utworów pisanych w epoce jego magnetofonowej fascynacji, ułożyłem monolog, który na próbach nazywaliśmy „Improwizacją Mirona". Nazwa nawiązuje oczywiście do monologów Gustawa-Konrada z „Dziadów" i nie jest to przypadkowa. Zależało mi bowiem na takim wyborze tekstów Białoszewskiego, który pozwoliłby wydobyć romantyczne i metafizyczne pierwiastki jego wyobraźni. Motywy snu (który unieważnia upływ czasu i znosi przeszkody fizyczno-przestrzenne) i lotu duszy (która po śmierci człowieka opuszcza ciało i unosi się do nieba), a także motywy doświadczanie jedności z ludźmi, przedmiotami i wszelkim stworzeniem (trans poety), pragnienie teatralizacji stanów mistycznych (takich jak lewitacja) czy epifanii samego Boga Białoszewski zapisał w tekstach, które mają kształt partytury przeznaczonej do głośnego wykonania. To „poezja w działaniu", którą na scenie doskonale uruchomiają Aktor w dialogu z Performerkami i muzykującym Reżyserem.

Drugą nicią tekstową był więc wykonywany przez Performerki dramat Adama Mickiewicza, nie tyle zagrany, ile odtańczony i wypowiedziany w sposób, który można skojarzyć z antyczną choreą. „Dziady" w „Pudełku" ożywają w ciałach jedenastu dziewcząt, które z kolei uruchamia muzyka „wyprowadzona" z recytacji Białoszewskiego i na żywo wykonywana przez Reżysera. Rytmiczna, oparta na powracających

dźwiękach i zapętlających się, krótkich frazach, tworzy transową tkankę teatralnego „obrządku", który rozgrywa się w tylnej części sceny. Ruchy dziewcząt są wspólne, ale nie automatyczne, podporządkowane choreografii, która przywodzi na myśl haitańskie tańce transowe i, tak jak w wudu, choć nie dosłownie, służy „sprowadzeniu" na ziemię duchów „wcielających" się w wybrane Performerki. Na haitański trop interpretacyjny naprowadza nas sam reżyser w krótkim opisie „Pudełka":

„«Dziady» zapisane przez Adama Mickiewicza,
odprawiane przez Mirona Białoszewskiego,
nagrane dla Jadwigi Stańczakowej,
przekazane w pudełku wraz z innym nagraniami Jackowi Kopcińskiemu,
wywiezione przez Pawła Passiniego na Haiti,
i tak to krąży...
...i teraz jest w naszych rękach, a za chwilę w Waszych"[4].

W rękach i ciałach... Oparty na biodrach, intuicyjny ruch Performerek powstał w wyniku wielomiesięcznych prób, podczas których w sali prób wybrzmiewały nagrania Białoszewskiego. Tempo, rytm, charakter kroku i gestu synchronizują się z głosem poety i dalej biegną własnym duktem, wywołując wiele skojarzeń. Białe, skąpe, przypominające pióra i odsyłające do starożytności kostiumy dziewcząt, w połączeniu z ich dynamicznym działaniem, nadają tej „dziadowskiej" i haitańskiej chorei charakter zmysłowy i tajemniczy. Powstaje wrażenie, jakby pokój poety obsiadł rój ptaków (choćby tych, które Poeta obserwuje przez okno) albo nawiedziły go jakieś nieznane istoty ze snu i wyobraźni. W celi śpiącego, budzącego się i znowu zasypiającego Gustawa w Prologu III części „Dziadów" są obecne Anioły, w pokoju pogrążonego w transie Poety z mikrofonem w dłoni, który na mały magnetofon nagrywa dramat Mickiewicza i własne utwory, tańczą Dusze niczym jakieś zjawiskowe bachantki. Ich głosy dobiegają wyraźnie, jednak jako zbiorowa inkantacja, której świetnie znany sens został tu świadomie „zasłonięty": ruchem, dźwiękami, wreszcie słowem Komentatora, który w trakcie „obrządku" wdziera się ze swoją – kierowaną do publiczności, ale słuchanej też przez Poetę – opowieścią. Ta trzecia nić tekstowa – opowieść o osobistym spotkaniu Jacka Kopcińskiego z Mironem Białoszewskim poprzez utwory, spektakle, nagrania i filmy poety – splata się z pozostałymi na zasadzie kontrapunktu. Komentator zabiega o uwagę słuchaczy, ale jednocześnie poddaje się muzyce i rytmowi spektaklu, jego obecność nie jest uzurpacją; przeciwnie, harmonizuje się z działającymi na wyższym poziomie wspólnie budowanego przekazu.

4 „Pudełko, czyli o tym Białoszewskim, jak go słuchamy", www. Theatreolympics 2016. pl/ kalendarium/ pudelko- czyli- o- tym -bialoszewskim- jak- go- sluchamy [dokument elektroniczny, dostęp 26 listopada 2017].

Mówiąc, Komentator pozostaje w kontakcie z Aktorem i Reżyserem. Wszyscy trzej reagują także na Performerki, ale tylko Aktor wchodzi z nimi w bezpośredni kontakt. Gdy wśród Dusz zjawia się milcząca zjawa młodzieńca, Aktor dotyka ramienia kreującej go dziewczyny, jakby na znak łączności Poety z tą wyjątkową postacią. Gdy jednak z Performerek przejdzie do niego i usiądzie przy niewielkim stoliku niczym niewidoma przyjaciółka Mirona, weźmie ją za rękę. Gdy w końcu jedna z Performerek w dalszej części spektaklu wskoczy mu nagle na plecy, poniesie ją wprost do okna na swoim dziewiątym piętrze, skąd za sprawą filmu nakręconego na Lizbońskiej rozciąga się niesamowity widok na całe Chamowo. Wzajemne, artystyczne „reakcje" twórców spektaklu mają w „Pudełku" bardzo różny charakter. Kiedy Poeta mówi o „Mszy h-mol" Jana Sebastiana Bacha słuchanych ze starych, niemieckich płyt, które przetrwały bombardowanie Drezna, Reżyser zacytuje ją przetworzonym dźwiękiem swoich organów, a kiedy Poeta wspomni sen, w którym był ziarnem w ręku Boga, Komentator zacytuje Księgę Mądrości, gdzie do ziarna został porównany został człowiek. Oczywiście cały spektakl w najdrobniejszych szczegółach jest odpowiedzią na poezję Białoszewskiego.

W połowie „Pudełka" bardzo dynamiczny „obrządek" powoli wygasa, a kończą go rozdzierające, adresowane do nieznanego ducha, okrzyki Guślarza. Głos przejmuje stale aktywny Poeta, a jego „Improwizacja" – nasycana dźwiękami granymi lub generowanymi przez Reżysera i przeplatana opowieściami Komentatora – zaczyna dominować w spektaklu. Performerki zamieniają się w słuchaczki, reagujące na słowa poety znaczącymi działaniami. Raz przywodzą one na myśl spontaniczne zabawy dziecięce, kiedy indziej zwijanie się roślin w ziarna w reakcji na katastroficzne opowieści Mirona. Fragmenty „filmików" Białoszewskiego, czyli zupełnie niedawno wydobyte z filmowego niebytu skrawki jego (wspólnej z młodymi przyjaciółmi) zabawy w nieme kino, stale towarzyszą złożonym działaniom scenicznym, a obraz tańczącego poety w roli Szamana staje się głównym motywem tej wizualizacji. Natomiast po wygaśnięciu „obrzędu" na ekranie pojawią się obrazy Warszawy, która jest jedną z bohaterek twórczości Białoszewskiego, Warszawy dawnej i współczesnej, a wśród nich najważniejszy widok z okna na Lizbońskiej.

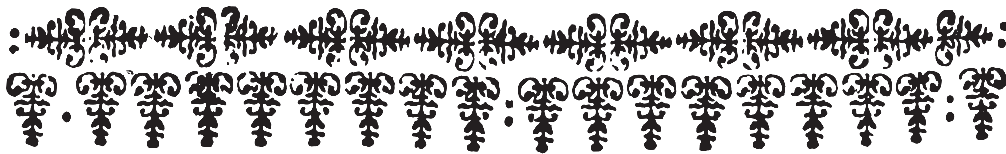
Kiedy kończy się ta wielogłosowa opowieść utkana nie tylko ze słów, ale także ciał, dźwięków, obrazów filmowych i światła, odzywa się sam Białoszewski. Nie po raz pierwszy, bo inicjalne frazy II części „Dziadów" dobiegały już było na początku „Pudełka", a drobne fragmenty jego własnych wierszy przewijały się przez cały spektakl. Teraz, w finale, słychać jednak innego rodzaju recytację, a jest to w specjalny sposób wypowiedziana „Improwizacja" Konrada z III części „Dziadów". Reżyser w przejmujący sposób scalił ją z krótkim filmem, na którym w teatralnej sali prób biega mały chłopczyk (prywatnie synek Passiniego, o czym nie wie publiczność). Pochłonięty

zabawą z niewidocznym ojcem, wielokrotnie wzywa go do mówienia. „No mów, możesz mówić, mów!” – woła malec, a na jego dziecięce wezwanie reaguje sam Białoszewski, słowami Mickiewicza podobny apel kierując do Boga... Fantastyczne, wiele mówiące zapętlenie! Słowa monologu i zaskakujące dźwięki butelek, o które potrąca Białoszewski, w końcu cichną, obrazy gasną, wyzwoleni z ról wykonawcy podchodzą do publiczności. Zdarzały się jednak i takie spektakle, podczas których widzowie, jak zahipnotyzowani, znacznie dłużej trwali w nasłuchiwaniu, a Reżyser pozwalał brzmieć słowom i dźwiękom...

Obrzęd, Improwizacja, Komentarz

Dla dopełnienia tego krótkiego opisu „Pudełka” przedstawiam scenariusz spektaklu, a dokładniej kompozycję tekstów Mirona Białoszewskiego wraz z opowieściami Komentatora, które bywają także interpretacją działań scenicznych. Czytając je, należy pamiętać o Performerkach, które po pierwszym wierszu wypowiedzianym przez Poetę na leżąco, na żelaznym łóżku, rozpoczynają swoją „dziadowską” choreę. Wszystkie utwory Białoszewskiego pochodzą z pierwszego, piwowskiego wydania jego „Utworów zebranych”, a konkretnie z tomów: „Teatr osobny” (1988), „Szumy, zlepy, ciągi” (1989), „Szumy, zlepy, ciągi”” (1994), „Rozkurz” (1998), „Małe i większe prozy” (2000). Zgodę na ich wykorzystanie otrzymaliśmy od Henka Proeme, spadkobiercy praw autorskich do dzieł poety, w prozie Białoszewskiego nazywanego „Misiem Holendrem”.

Jacek Kopciński



Магрыт і Нажоўшчык з Крынак

Спалучэнне ў рамках адной выставы мітычнай асобы „нажоўшчыка з Крынак” з матывамі засвоенымі ад Рэнэ Магрыта (René Magritte), увайшло ў склад мастацкай прапановы Яна Грыкі, які з’яўляецца адначасова творцам і літаральным удзельнікам гэтага мерапрыемства.

Творчасць Магрыта, не зважаючы на пройдзеныя гады, нічога не страціла са сваёй актуальнасці, у Грыкі стала падставай для стварэння новай прасторы дзеля ўспрымання рэчаіснасці. Гэты створаны мастаком свет з’явіўся пры ўдзеле: Катажыны Ціхань, Міхала Стахыпры, Катажыны Сенкевіч, Роберта Кусьміроўскага, Мар’юша Таркавяна і Веранікі Андэрсан.

Характэрны для мастака матыў „сустрэчы” быў запачаткаваны ў 2001 годзе ў рамках „Крышынак з выставы TYP 650”. Падчас яе 66 чалавек выклейвалі з цеста свае працы на сценах галерэі. Працягам гэтай канцэпцыі была менавіта выстава „Ад Рэнэ Магрыта да Нажоўшчыка з Крынак”.

Да ўдзелу ў праекце, вышэй згаданых творцаў, несумненна схіліла ўсведамленне імі мастацкай свабоды і адсутнасць пачуцця няёмкасці. Ян Грыка вырашыў абмежавацца стварэннем неабходнага ключавога стымулу для сумеснай працы, даючы чыстую радасць ад усведамлення сябе часткай твору, пры адначасовым захаванні індывідуальных рыс творчасці. Дзякуючы гэтым крокам прынятым паводле задумы праекту, атрымаўся прыліў творчай энергіі і ўзаемадзеяння ўдзельнікаў мерапрыемства.

Несумненна, рызыкоўнай і пазбаўленай сэнсу была б спроба апісаць дзеянні прадпрынятыя кожным удзельнікам мерапрыемства. Гэта найперш спрычыненае тым, што сваёй працай яны ажыццявілі адзін, неразлучны, узаемадапаўняльны і цэласны твор. Ён з’яўляецца спалучэннем розных галін мастацтва – ад паэзіі і перформансу, цераз жывапіс, мастацкую інсталяцыю і рысунак.

Спалучэнне розных творчых стыхіі мела яшчэ адзін істотны козыр. Гэта быў адзін з самых лепшых спосабаў перадаць унікальны клімат Крынак, памежнага месца, якое неразрыўна звязанае з асобай самага выдатнага

творцы беларускамоўнай літаратуры ў Польшчы – Сакратам Яновічам. Сваёй дзейнасцю ён гуртаваў вакол сябе мясцовых прадстаўнікоў самых розных галін мастацтва і культуры. Асацыяцыі і падрабязнасці змешчаныя ў працах схіляюць да высновы, што з прычыны іх з'яўлення ў канкрэтным месцы і ўмовах, можна іх палічыць арыгінальнымі, унікальнымі і звышчасовымі творамі, які разам складаюць адну маналітную цэласнасць.

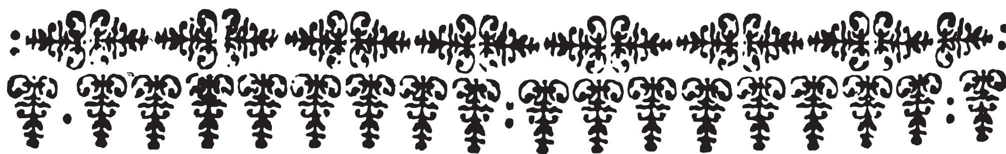
Сэбастыян Крок

Ян **Грыка** (Polska)

Ян Грыка з'яўляецца выпускніком Інстытуту Мастацкага Выхавання ў Любліне. Дыплом з жывапісу ў майстэрні праф. Мар'яна Стэльмасіка атрымаў у 1983 годзе. Працуе на Мастацкім Факультэце Універсітэту Марыі-Кюры-Складоўскай у Любліне, зараз у якасці кіраўніка Установы Інтэрмедыя і Рысунак. З 1985 года разам з Аннай Наврот кіруе Галерэяй Белай. З 96-га года вядзе Малады Форум Мастацтва – адукацыйную праграму Галерэі Белай адрасаваную студэнтам мастацкага Факультэту UMCS. Першапачаткова быў звязаны з плынню перформансу. Зараз, рупліва пералічвае крышыны цеста з выставы „Тур 650". У ліку яго творчых дасягненняў індывідуальныя выставы ў Галерэі АТ у Познані (1996) Labirynt 2 у Любліне (1999), Гарадской Галерэі ў Банскай Быстрыцы (2003) і ў калектыўных выставах між іншым „Biała sztuka" у Гарадской Галерэі Arsenał у Познані, (1999), „Utopia i wizja" у Галерэі Zachęta у Варшаве (2000), „Zanurzenie" у Цэнтры Сучаснага Мастацтва ў Кіеве (2004). У сваёй творчасці мастак скарыстоўвае розныя формы выяўлення, у тым ліку перформанс. Найбольш паслядоўна карыстаецца формулай інсталяцыі, з дапамогай нетрывалых, крохкіх натуральных субстанцый (мукі з вадою, яек, шаўковай ніткі) а таксама прадметаў абкleеных крышанымі цеста. У сваіх працах ставіць націск на працэсуальны, нетрывалы характар творчага дзеяння.

Спалучае прастату матэрыялу з традыцыйнай сімволікай (прычасце, пераўтварэнне) а таксама вельмі асабістым, паслядоўным „стылем" „пазначвання рэчаіснасці", які выяўляе два полюсы: усёабдымнасць мастацкага ўспрымання і „мінімістычнага" ўмяшання мастака ў наяўны свет.

Грыка стварыў прыватную мастацкую міфалогію, якая пашыраецца і ўцягвае ў сябе ўсё новых яе сведак і ўдзельнікаў. Кожны можа стацца ўласнікам „крышынкі" цеста з усімі закадзіраванымі ў ёй значэннямі; кожны з адораных можа стаць са-уласнікам ахвяраванай Грыкам міфалагічнай прасторы.



Magritte i Nożownik z Krynek

Połączenie w ramach jednej wystawy mitycznej postaci „nożownika z Krynek" z motywami zapożyczonymi od René Magritte'a złożyło się na artystyczną propozycję Jana Gryki, będącego jednocześnie twórcą, jak i dosłownym uczestnikiem tego przedsięwzięcia.

Twórczość Magritte'a pomimo upływu lat nie utraciła nic na aktualności, u Gryki stała się zaś pretekstem do wytworzenia nowej przestrzeni dla postrzegania rzeczywistości. Ten wykreowany przez artystę świat powstał z udziałem: Katarzyny Cichoń, Michała Stachyry, Katarzyny Sienkiewicz, Roberta Kuśmirowskiego, Mariusza Tarkawiana oraz Veroniki Andersson.

Charakterystyczny dla twórczości artysty motyw „spotkania" został zainicjowany w 2001 roku w ramach „Drobiny z wystawy TYP 650", podczas której 66 osób wyklejało z ciasta swoje prace na ścianach galerii. Kontynuacją tej koncepcji była właśnie wystawa „Od René Magritte'a do nożownika z Krynek".

Wymienionych wyżej twórców do uczestnictwa w projekcie niewątpliwie skłoniła świadomość zachowania wolności artystycznej oraz braku poczucia skrępowania. Jan Gryka zdecydował ograniczyć się do wykreowania niezbędnego, kluczowego impulsu do wspólnej pracy oraz do podarowania czystej radości, płynącej ze świadomości stawania się częścią dzieła przy jednoczesnym zachowaniu indywidualnych cech twórczości. Dzięki tym działaniom podjętym według założeń twórcy projektu doszło do naturalnego przepływu twórczej energii i wzajemnego oddziaływania na siebie jego uczestników.

Karkołomną i pozbawioną sensu byłaby niewątpliwie próba opisania działań podjętych przez każdego z twórców przedsięwzięcia. Jest to spowodowane przede wszystkim tym, że swoją pracą stworzyli oni jedno, nierozerwalne i wzajemnie uzupełniające się oraz zacierające granicę dzieło, łączące różne dziedziny sztuki – od poezji i performansu, przez malarstwo, instalację artystyczną oraz rysunek.

Połączenie tylu twórczych żywiołów miało jeszcze jeden istotny atut. Było jednym z najlepszych możliwych sposobów na oddanie unikalnego klimatu Krynek – miej-

sca pogranicza, które nierozłącznie związane jest z postacią najwybitniejszego twórcy białoruskojęzycznej literatury w Polsce – Sokratem Janowiczem. Swą działalnością ogniskował on bowiem wokół siebie miejscowych przedstawicieli najróżniejszych gałęzi sztuki i kultury. Odniesienia i detale zawarte w pracach skłaniają więc do wniosku, że to iż powstały one w tych określonych warunkach i miejscu spowodowało, że można nazwać je mianem oryginalnych, unikalnych oraz ponadczasowych dzieł tworzących zarazem spójną całość.

Sebastian KROK

Jan GRYKA (Polska)

Jan Gryka jest absolwentem Instytutu Wychowania Artystycznego w Lublinie. Dyplom z malarstwa w pracowni prof. Mariana Stelmasika obronił w 1983 roku. Pracuje na Wydziale Artystycznym Uniwersytetr Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, obecnie jako kierownik Zakładu Intermediów i Rysunku. Od 1985 roku wspólnie z Anną Nawrot prowadzi Galerię Białą. Od 1996 roku prowadzi Młode Forum Sztuki – program edukacyjny Galerii Białej, skierowany do studentów Wydziału Artystycznego UMCS. Początkowo związany był z nurtem performance. Obecnie skrupulatnie przelicza drobiny ciasta z wystawy „Typ 650". Ma w dorobku wystawy indywidualne m.in. w Galerii AT w Poznaniu (1996), Labirynt 2 w Lublinie (1999), Galerii Miejskiej w Bańskiej Bystrzycy (2003) oraz udział w wystawach zbiorowych m.in. „Biała sztuka" w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu (1999), „Utopia i wizja" w Galerii Zachęta w Warszawie (2000), „Zanurzenie" w Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie (2004).
W swojej twórczości artysta sięgał do różnorodnych form wypowiedzi, m.in. performance. Najbardziej konsekwentnie posługuje się formułą instalacji, przy użyciu nietrwałych, kruchych, naturalnych substancji (mąki z wodą, jajkiem, jedwabną nicią), a także przedmiotów oklejanych drobinami ciasta. W swoich pracach akcentuje procesualny, nietrwały charakter działania artystycznego. Kojarzy prostotę materiału z tradycyjną symboliką (komunia, transsubstancja), a zarazem bardzo prywatnym, konsekwentnym „stylem" „oznaczania rzeczywistości", ujawniającym dwa bieguny: totalności wizji artystycznej i „minimalistycznej" ingerencji artysty w świat zastany.
Gryka stworzył prywatną mitologię artystyczną rozrastającą się, wciągającą coraz to nowych jej świadków i uczestników. Każdy może się stać właścicielem „drobinki" ciasta ze wszystkimi zakodowanymi w niej znaczeniami; każdy; z obdarowanych może zostać współwłaścicielem ofiarowanej przez Grykę mitologicznej przestrzeni.



„Kwiaty”

Нарысы-эскізы

Цягам некалькіх гадоў працы над альбомамі, гук-трэкамі для фільму і тэатру, у мяне засталося шмат цікавай музыкі, нескарыстаных нарысовак з патэнцыялам для магчымага развіцця. Я пачаў дапрацоўваць гэты матэрыял, і гэткім чынам паралельна з'яўляліся цалкам новыя творы. Памалу, вырысоўвалася гарманічная цэласнасць – больш за дзясятак інструментальных кампазіцый з вялікім удзелам гітар і электронікі.

Лірыка

Адносна нядаўна я ўбачыў у кнігарні загаловак „Antologia angielskiej poezji metafizcznej XVII wieku” у перакладзе Бараньчака. Закранула мяне да жывога глыбінная прыгожая і простая паэзія аб праміганні, журбе, раю і любові. Вершы Роберта Герыка, далікатныя гімны пра адміранне прыроды былі асабліва чароўныя, а іх простая, страфічная форма натхніла мяне ідэяй, каб скарыстаць іх у маёй музыцы.

Голас

З Ганяй Маляроўскай я пазнаёміўся падчас працы над музыкай для фільму Элізы Кубарскай „Baltoro passage”. Рэжысёрка папрасіла мяне скампанаваць песні і падказала тэкст і выканаўцаў. Ганя – вакалістка і лідарка гурта Hanimal – зрабіла аранжыроўку і запісала партыю вакалу. Меланхалічны тэмбр яе голасу і лёгкасць з якой яна ўкладвала словы ў мелодыю захапілі мяне. Неўзабаве Ганя засвоіла і наспявала вершы Герыка. Канчатковы вынік пераўзыйшоў усе мае спадзяванні.

Альбом

„Kwiaty” – гэта вынік спалучэння трох элементаў, якія выявіліся ў адзін час. Інструментальны фон, словы і голас удалося спалучыць у песенныя формы і ператварыць у гарманічную суцэльнасць. Я вельмі задаволены гучаннем „Kwiatów”. Асабліва з прычыны ўнікальнага вакалу і якасці тэкставага пласта. Альбом выйшаў у амерыканскай студыі Ghostly International, а польскае выданне выпускае Requiem Records.

Міхал Яцашак

Кампазітар і прадзюсар электра-акустычнай музыкі, якая спалучае гукі створаныя электроннымі метадамі з жывой інструменталізацыяй. На сваім творчым рахунку мае чатыры аўтарскія альбомы, музычныя ілюстрацыі для паэзіі і прозы, тэатральную і кінематаграфічную музыку, а таксама радыёпастаноўкі. Супрацоўнічае з музыкамі, харэографамі, мастакамі, якія ствараюць новыя медыя і перформерсамі, а таксама з мастакамі, паэтамі і празаікамі. З'яўляецца адным з куратараў Фестывалю C3 (Club Contemporary Classical). Сябра Польскага Таварыства Электра-акустычнай Музыкі. Жыве ў Гданьску.

Ганя Маляроўска

Вакалістка, інструменталістка. Спявачка. Лідэрка гурта Hanimal, з якім выдала кружэлку „Poetry About the Point" (2014). Запісала кружэлку „Kwiaty" з Міхалам Яцашкам (2017). Была альбо надалей з'яўяецца ўдзельніцай гуртоў: Heart&Soul, Bodo, Lora Lie. Выступала на такіх Фестывалях як Opener, Soundedit, Męskie Granie, ці Off Festival. На сваім творчым рахунку мае тэатральную і кінематаграфічную музыку.



„Kwiaty"

Szkice

Przez kilka lat pracy nad albumami, soundtrackami do filmu i teatru pozostało mi sporo ciekawej muzyki, niewykorzystanych szkiców z potencjałem do rozwinięcia. Zacząłem dopracowywać ten materiał, równolegle powstawały też zupełnie nowe rzeczy. Pomału klarowała się spójna całość – kilkanaście instrumentalnych utworów z dużym udziałem gitar i elektroniki.

Liryka

Jakiś czas temu zobaczyłem w księgarni tytuł „Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku", w tłumaczeniu Barańczaka. Dotknęła mnie głęboko piękna i prosta

poezja o przemijaniu, tęsknocie, raju, miłości. Wiersze Roberta Herricka, delikatne hymny o umierającej naturze miały szczególny urok, a ich prosta zwrotkowa rytmika nasunęła pomysł żeby wykorzystać je w mojej muzyce.

Głos

Hanię Malarowską poznałem przy pracy nad muzyką do filmu Elizy Kubarskiej „Baltoro passage". Reżyserka poprosiła o skomponowanie piosenki oraz zasugerowała tekst i wykonawcę. Hania – wokalistka i liderka zespołu Hanimal – zaaranżowała i nagrała partię wokalną. Melancholijna barwa jej głosu i łatwość z jaką układała słowa w melodie zafascynowały mnie. Wkrótce Hania zaadaptowała i zaśpiewała wiersze Herricka. Efekt przerósł moje oczekiwania.

Album

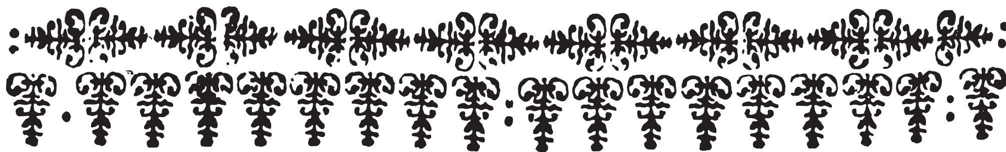
„Kwiaty" są więc wynikiem połączenia trzech elementów, które zaistniały, w podobnym czasie. Instrumentalne podkłady, słowa i głos udało się scalić w piosenkowe formy i zamienić w spójną całość. jestem bardzo zadowolony z brzmienia „Kwiatów", szczególne z powodu unikalnego wokalu i jakości warstwy tekstowej. Album ukazał się w amerykańskiej oficynie Ghostly International, polską edycję wydaje Requiem Records.

Michał JACASZEK

Kompozytor i producent muzyki elektroakustycznej, łączącej dźwięki preparowane elektronicznie z żywym instrumentarium. Ma na swoim koncie cztery autorskie albumy, ilustracje muzyczne do poezji i prozy, muzykę teatralną i filmową, słuchowiska. Współpracuje z muzykami, choreografami, artystami tworzącymi nowe media i performerami, a także z malarzami, poetami, pisarzami. Jest jednym z kuratorów Festiwalu C3 (Club Contemporary Classical). Członek Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej. Mieszka w Gdańsku.

Hania MALAROWSKA

Wokalistka, instrumentalistka, piosenkopisarka. Liderka zespołu Hanimal, z którym wydała płytę „Poetry About the Point" (2014). Nagrała płytę „Kwiaty" z Michałem Jacaszkiem (2017). Jest bądź była częścią zespołów: Heart&Soul, Bodo, Lora Lie. Występowała na takich festiwalach jak Opener, Soundedit, Męskie Granie, czy Off Festival. Ma na swoim koncie muzykę teatralną i filmową



Karolina Cicha & Bart Pałyga

Гэта двойка мультыінструменталістаў захопленая музыкай меншасці паўночна-ўсходняй Польшчы. Караліна спецыялізуецца ў ігры на некалькі інструментах аднычасова: спявае, іграе на гармоніі і клавішах, а нагамі абслугоўвае перкусію. У сваю чаргу Барт акружаецца на сцэне хмарай этнічных інструментаў і для кожнай песні падбірае ўнікальнае гучанне.У яго калекцыі між іншым марынхур і фідэль (мангольскі і польскі смычковыя інструменты), персідскага паходжання струнны саз, казахскі кобыз, карыта, таджыцкі дутар, італьянская мандола, рознага кшталту друмлі, бубенчык (даф) і рог (від вальорны), Апрача таго ён скарыстоўвае характэрную для Далёкага Усходу рэзанансны метад гарлавога (аліквотнага) вакалу. У сваіх стыхійных аранжыроўках артысты скарыстоўваюць досвед этнічнай, рокавай і архаічнай музыкі. Побач з традыцыйнымі інструментамі яны ўжываюць сучасныя, такія як электрычная віяланчэль, рознага віду самплеры і луперы. Дуэт Cicha & Pałyga мае на сваім рахунку дзве кружэлкі „Wieloma językami" (2013) прысвечаную музыцы нацыянальных меншасцей Падляшша, а таксама „Płyta tatarska" (2017) якая была працягам татарскіх матываў ранейшага альбому.
Артысты атрымалі Grand Prix і „Узнагароду публікі" на Фольк-Фэстывалі Польскага Радыё „Nowa Tradycja" (2013). Былі таксама запрошаныя да „Oficjalnej selekcji" на Womex – найбуйнейшы фестываль World Music у свеце. Выступілі на фестывалях: World Music Fest (ЗША), TFF Rudolstadt (Нямеччыны), FMM Sines Festival (Партугалія), Cheoyong Culture Festival (Паўдзённая Карэя), Music Mela (Пакістан), Isole che Parlano (Сардынія), Global Union (ЗША), Lotus Fest (ЗША), Gypsy Festival Drom (ЗША), Art Pole (Украіна), Suklegos (Літва), Folkbaltica (ФРГ, Данія), Ethnoport, Перакрыжаванне культур (Польшча), Euroradio Folk Festiwal (Швецыя), Kamianitza (Беларусь).

Караліна Ціха

Кампазітарка, вакалістка, мульты-інструменталістка. Распазнавальная дзякуючы арыгінальнай тэхніцы ігры на некалькіх інструментах аднычасова. Яе творчы шлях пачаўся з сольных канцэртаў і тэатра „Gardzienice". У 2009 годзе Ціха

пачала сваю музычную прыгоду з рок-музыкай. Разам з творам „Miłość bez jutra” апынулася на кружэлцы „Gajcy!” выдадзенай Музеем Варшаўскага Паўстання. З часу таго дэбюту, ідучы ўсё больш у накірунку традыцыйнай музыкі выдала некалькі кружэлак, між іншым „Wieloma językami” (2013) прысвечаную мовам нацыянальных меншасцей падляшскага ваяводства; „Jidyszland” (2015) прысвечаную творчасці жыдоўскіх паэтаў, якія пішуць на ідышы, ці апошнім часам „Poland-Pakistan” (2016) – спалучэнне-фузія з песняром quawwali Шавгатам Алі Ханам (Shafqat Ali Khan). З'яўляецца лаўрэаткай Grand Prix і Узнагароды Публікі на Фолкавым Фестывалі Польскага Радыё „Nowa Tradycja” а таксама Першай Узнагароды на Студэнцкім Фестывалі Песні ў Кракаве і Chansonsfestival у Кёльне. Са сваёй музыкай удзельнічала ў пару дзясятках фестываляў World Music у Еўропе, Азіі і Амерыцы. У 2005 годзе разам з Бартам Палыгам была афіцыйна вылучаная на ўдзел у Womex – найбуйнейшы фестываль World Music на свеце.

Karolina Cicha & Bart Pałyga

Dwójka multiinstrumentalistów zafascynowana muzyką mniejszości północno-wschodniej Polski. Karolina specjalizuje się w grze na kilku instrumentach jednocześnie: śpiewa, gra na akordeonie i klawiszach, a stopami obsługuje perkusję. Bart z kolei otacza się na scenie tabunem instrumentów etnicznych i do każdej piosenki dobiera sobie unikalne brzmienie. Ma w swojej kolekcji m.in. morinhur, fidel płocką, saz, kobyz, koryto, dotar, mandolę, różnego rodzaju drumle, daf czy rig, a do tego stosuje śpiew gardłowy i alikwotowy. W swoich żywiołowych aranżacjach artyści wykorzystują doświadczenia związane z muzyką etniczną, archaiczną i rockową. Obok instrumentów tradycyjnych stosują też współczesne, takie jak wiolonczela elektryczna czy różnego rodzaju samplery i loopery. Duet Cicha & Pałyga ma na koncie dwie płyty: „Wieloma językami” (2013) poświęconą muzyce mniejszości narodowych zamieszkujących Podlasie oraz „Płyta tatarska” (2017) będąca rozwinięciem tatarskiego wątku poprzedniej płyty.

Artyści zdobyli Grand Prix oraz „Nagrodę publiczności” na Festiwalu Folkowego Polskiego Radia „Nowa Tradycja” (2013). Zostali zaproszeni do „Oficjalnej selekcji” na Womex – największego festiwalu World Music na świecie. Wystąpili m.in. na festiwalach: World Music Fest (USA), TFF Rudolstadt (Niemcy), FMM Sines Festival (Portugalia), Cheoyong Culture Festival (Korea Południowa), Music Mela (Pakistan), Isole che Parlano (Sardynia), Global Union (USA), Lotus Fest (USA), Gypsy

Festival Drom (USA), Art Pole (Ukraina), Suklegos (Litwa), Folkbaltica (Niemcy/Dania), Ethnoport, Skrzyżowanie kultur (Polska), Euroradio Folk Festiwal (Szwecja), Kamianitza (Białoruś).

Karolina Cicha

Kompozytorka, wokalistka i multiinstrumentalistka – rozpoznawalna dzięki oryginalnej technice gry na kilku instrumentach jednocześnie. Jej droga twórcza rozpoczęła się od koncertów solowych i teatru „Gardzienice". W 2009 roku Cicha zaczęła swą przygodę z muzyką rockową. Wraz z utworem „Miłość bez jutra" znalazła się na płycie „Gajcy!" wydanej przez Muzeum Powstania Warszawskiego. Od tego debiutu – podążając coraz bardziej w kierunku muzyki tradycyjnej – wydała kilka płyt, m.in. „Wieloma językami" (2013) poświęconą językom mniejszości narodowych województwa podlaskiego; „Jidyszland" (2015) poświęconą twórczości poetów żydowskich tworzących w języku jidysz, czy ostatnio „Poland-Pakistan" (2016) – fusion z pieśniarzem quawwali Shafqatem Ali Khanem. Jest laureatką Grand Prix i Nagrody Publiczności na Festiwalu Folkowym Polskiego Radia „Nowa Tradycja", a także Pierwszej Nagrody na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie czy Chansonsfestival w Kolonii. Ze swą muzyką odwiedziła kilkadziesiąt festiwali World Music w Europie, Azji i Ameryce. W 2015 roku wraz z Bartem Pałygą znalazła się w oficjalnej selekcji na Womex – największym festiwalu World Music na świecie.





Асобы Альманаху

Анда Ротэнберг (Польшча)
Куратар выстаў, аўтар тэкстаў пра мастацтва. Дыплом Варшаўскага Універсітэту з гісторыі мастацтва атрымала ў 50 годзе. З'яўляецца аўтарам многіх артыкулаў і эсэ апублікаваных на большасці еўрапейскіх моў а таксама на японскай і карэйскай; кніг між іншым: Sztuka w Polsce 1945-2005" (2005), „Przeciąg – teksty o polskiej sztuce lat 80." (2009), „Proszę bardzo" (2009), „Już trudno" (інтэрв'ю Дароты Ярэцкай) (2014); многіх манаграфіяў пра польскіх і замежных творцаў.
З 1980 года куратар і сукуратар каля ста польскіх і міжнародных выставак. Між іншым: „I Kwanju Biennale", Паўднёвая Карэя; „Aspects-Positions 1949-1999, 50 Years of Art in Middle Europe" Вена – Будапешт – Барселона – Бірмінгем (2000); „L'Autre Moitie de l'Europe", Galerie Nationale du Jeu de Paume, Парыж (2000/2001); „Where is Abel, Thy Brother", Галерэя Zachęta, Варшава (1995); „Forgetting", Weseburg Museum, Брэмен (2000), „Continental Breakfast", Бялград (2004); „Warszawa/Moskwa-Moskwa/Warszawa", Галерэя Zachęta, Варшава, Трэцякоўская Галерэя ў Маскве (2004/2005); „Obok. Polska-Niemcy, 1000 lat historii w sztuce", Martin-Gropius-Bau, Берлін (2011); „Void", Новы Сонч (2012); „UNI/JA-UNI/ON", Люблін (2013); „Postęp i higiena", Галерэя Zachęta, Варшава (2014/2015).
Была камісарам Польскага павілону на Мастацкім Бенале ў Венецыі ў 1993-2001 гадах. Вядзе аўтарскую перадачу на радыё TOK FM.
У гадах 1973-1986 займалася навуковай працай у Інстытуце мастацтваў у ПАН. Заснавальніца між іншым Фонду EGIT (1986), Soros Center of Contempo rary Art, Варшава (1992), Фонду Інстытут Папулярызацыі Мастацтва (1995); дырэктар Нацыянальнай Галерэі Мастацтва Zachęta у Варшаве (1993-2001),

старшыня праграмнай Рады і праграмны дырэктар Музею Сучаснага Мастацтва ў Варшаве (2005-2007). Сябра кіраўніцтва Фонду Manifesta 1; сябра Рады Мастацкага Музея ў Лодзі; Музея Сучаснага Мастацтва ў Варшаве; MOCAK у Кракаве; Давернай Рады Нацыянальнага Музея ў Варшаве. Сябра Селектарнай Камісіі на пасаду дырэктара Documenta 12. Сябра міжнародных таварыстваў AICA, CIMAM, IKT. Сябра Wissenschaftkolleg zu Berlin (2015/2016).
Зараз дзейнічае як незалежны куратар і аўтар.

Людміла Рублеўская (Беларусь)
Паэтэса, празаік, літаратурны крытык, журналіст. Працавала загадчыкам аддзела крытыкі ў часопісе „Першацвет", загадчыкам аддзела мовы ў газеце „Наша слова", рэдактарам аддзела крытыкі штотыднёвіка „Літаратура і мастацтва", з 2002 працуе літаратурным аглядальнікам газеты „СБ – Беларусь сегодня". З 2001 года кіруе суполкай маладых творцаў „Літаратурнае прадмесце". Выкладае ў Школе маладога літаратара пры Саюзе беларускіх пісьменнікаў. Аўтар больш трыццаці кніг, сярод якіх зборнікі паэзіі „Крокі па старых лесвіцах", „Замак месячнага сяйва", „Рыцарскія хронікі", „Шыпшына для пані", зборнікі прозы „Сэрца мармуровага анёла", „Пярсцёнак апошняга імператара", „Ночы на Плябанскіх Млынах", „Сутарэнні Ромула" і іншых, кніг гістарычных эсэ: „Рыфма цаной у жыццё", „Рыцары і дамы Беларусі" і іншыя. Як крытык, шукае новыя шляхі, формы, спосабы прыцягнення ўвагі да беларускага прыгожага пісьменства як да актуальнага феномена сучаснай еўрапейскай і сусветнай культурнай прасторы. Займаецца папулярызацыяй беларускай гісторыі. У яе творах даследуюцца праблемы захавання нацыянальнай самабытнасці, культурнай ідэнтычнасці, а таксама захавання цэласнасці асобы ў таталітарным грамадстве. Пісьменніца займаецца тэмай сталінскіх рэпрэсій, у раманах „Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію" і „Сутарэнні Ромула" гэта разгортваецца ў паўнавартаснае мастацкае даследаванне. Дзеля дасягнення мэты аўтар звяртаецца да „гульнёвага" арсеналу постмадэрнісцкай літаратуры, актуалізуе асобныя матывы і вобразы „гатычнага" рамана, фэнтэзі, дэтэктыва, меладрамы. Авантурна-прыгодніцкі цыкл раманаў „Авантуры Пранціша Вырвіча", які сёння карыстаецца вялікім чытацкім попытам, распавядае пра прыгоды ў XVIII стагоддзі збеглага шкаляра Мінскага езуіцкага калегіуму – Пранціша Вырвіча і доктара з Полацку – Баўтрамея Лёдніка на фоне трагічных

адзей апошніх гадоў Рэчы Паспалітай.Творы Людмілы Рублеўскай перакладзеныя на дзясяткі моў свету. Сябар Саюза беларускіх пісьменнікаў. Лаўрэат прэміі „Залаты апостраф” за паралельны раман „Золата забытых магілаў”, прэміі Францішка Багушэвіча за раман „Сутарэнні Ромула”, прэміі „Кніга года 2015” Беларускага ПЭН-цэнтра за раман „Авантуры студыёзуса Вырвіча”.

Катажына Савіцкая-Межынская (Польшча)

Ад'юнкт у Навучальнай Установе Літаратуры Асветніцтва і Рамантызму Універсітэту ў Беластоку, выпускніца доктарскай аспірантуры ў Варшаўскім Універсітэце (званне доктара атрымала за дысертацыю „Norwid Tadeusza Różewicza”). Старшыня Гурта Рэгіянальных Даследванняў, сябра рэдакцыйнага калектыву „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”, намесніца старшыні Фонду Універсітэта ў Беластоку, сакратар Літаратурнага Таварыства імя Адама Міцкевіча Беластоцкі Аддзел, 2011 год з'яўляецца сябрам Капітулы Літаратурнай узнагароды прэзідэнта горада Беластока імя Веслава Казанецкага. Аўтарка многіх артыкулаў з галіны падляшскага пісьменства, сурэдактарка кніг: „Prasa regionalna i lokalna na terenie województwa podlaskiego w latach 1989-2010. Szkice i materiały” (2013); „Sokrat Janowicz – pisarz transgraniczny” (2014); „Georomatyzm: literatura-miejsce-środowisko” (2015); „Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje” (2016) ды іншых. Нарадзілася ў вёсцы Гнецюкі каля Заблудава і цягам усяго жыцця звязаная з Падляшшам і Беластокам.

Кшыштаф Чыжэўскі (Польшча)

Практык ідэі, пісьменнік і аніматар міжкультурных дзеянняў. Суснавальнік Фонду Pogranicze і Цэнтру „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” у Сэйнах. У 2011 годзе разам з супрацоўнікамі Pogranicza адкрыў Міжнародны Цэнтр Дыялогу ў Краснабудзе. Ён – ініцыятар праграмаў міжкультурнага дыялогу ў Цэнтральнай Еўропе, на Балканах, Каўказе, у Цэнтральнай Азіі, Інданезіі, Бхутане, Паўночнай Афрыцы ды іншых памежжах свету. Выкладчык многіх Універсітэтаў у Еўропе і ЗША; зараз з'яўляецца выкладчыкам Балонскага Універсітэту (Італія) і Універсітэту Ратгерса (ЗША) (Rutgers University). Чыжэўскі – аўтар кніг: „Ścieżka pogranicza” (2001), „Linia powrotu. Zapiski z pogranicza” (2008), „Miłosz. Tkanka łączna” (2014) і „Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei” (2017); суаўтар між іншым: „Podręcznik dialogu.

Tożsamość i zaufanie" (2012), „Miłosz – Dialog – Pogranicze" (2012) і „Krasnogrudzki most. Niezbędnik budowniczego" (2016). Рэжысёр сцэнічных пастановак Pogranicza, у тым ліку апошнім часам: „Trzy kobiety. Metamorfozy mitu Medei u Owidiusza i Picassa" oraz „Misterium Mostu", а таксама „Misterium Mostu". Ежы Гедрайць уганараваў Чыжэўскага ўзнагародай „Małego Berła Kultury Polskiej". У 2014 годзе атрымаў Прэмію Дана Дэйвіда.

Радаслаў Раманюк (Польшча)

Нарадзіўся ў Гайнаўцы. Літаратуразнаўца, выдавец, доктар гуманітарных навук. Выпускнік Факультэту Паланістыкі Варшаўскага Універсітэту, дзе ў 2000-м годзе абараніў кандыдацкую (магістэрскую) дысертацыю, а ў 2005 – доктарскую. У якасці літаратурнага крытыка дэбютаваў у 1998 годзе, а год пазней як эсэіст на старонках „Знаку". Аўтар кніг: „Рэлігійная драма Талстога"(2004), „Яны" (2005, II выданне 2014), „Іншае жыццё-біяграфія Ярослава Івашкевіча", том 1 (2012) . Гэтая публікацыя ўганараваная месячнікам „Nowe Książki" званнем кнігі году. У восень 2017 года выйшаў з друку яе другі том. Раманюк апрацаваў і выдаў восем тамоў дзённікаў, ліставання, эсэ і перакладаў Ярослава Івашкевіча, Канстантага Аляксандра Еленскага, Чэслава Мілаша. Як літартаўрны крытык супрацоўнічае з месячнікам „Nowe Książki" і квартальнікам „Zeszyty Literackie". Сябра Таварыства Польскіх Пісьменнікаў. Жыве ў Варшаве і ў вёсцы Арэшкава на Беласточчыне.

Яўген Мірановіч (Польшча)

Універсітэцкі настаўнік, 1983-1992 настаўнік гісторыі ў Мастацкім ліцэі ў Супраслі, 1992-1997 галоўны рэдактар тыднёвіка „Ніва", 1998-2003 старшыня Праграмнай рады тыднёвіка „Ніва". З 1998 года навуковы супрацоўнік Універсітэта ў Беластоку. У 1998-2007 гадах працаваў на Кафедры беларускай культуры, ад 2007 года ў Інстытуце гісторыі і палітычных навук, кіраўнік Кафедры міжнароднай палітыкі. Галоўныя напрамкі доследаў: навейшая гісторыя Беларусі, знешняя палітыка постсавецкіх дзяржаў, этнічныя праблемы ва Усходняй Еўропе. У 1990 годзе атрымаў навуковую ступень доктара, у 2000 годзе доктара габілітаванага, у 2009 званне прафесара. З 1996 года галоўны рэдактар навуковага часопіса „Беларускі гістарычны сшытак".

Павал Коваль (Польшча)
Палітолаг і гісторык, публіцыст, ад'юнкт у Інстытуце Палітычных Даследаванняў Польскай акадэміі Навук (ПАН). Працуе ў Еўрапейскім Калегіуме ў Наталіне, выкладае ў Студыюме Усходняй Еўропы Варшаўскага Універсітэту. Супрацоўніче з Антыяхійскім Універсітэтам у ЗША (Antioch University), кіруе Навуковай Радай Прадстаўніцтва ПАН у Кіеве. Сустваральнік Музею Варшаўскага Паўстання. Галоўны рэдактар Warsaw East European Reviev (Усходнееўрапейскі агляд). Даследуе і публікуе пытанні трансфармацыі ў Цэнтральнай Еўропе і СССР і ўсходняй палітыкі. Праводзіў гастрольныя лекцыі сярод іншага ва Украіне, у ЗША, Канадзе і Кітаі. Піша фельетоны для „Rzeczpospolitej", „Dziennika Polskiego", „Wprost" і „wSieci Historii". У 2005-2009 быў паслом у польскім Сойме, у 2006-2007 намеснікам міністра замежных спраў Польшчы адказным за ўсходнюю палітыку. У гадах 2009-20014 быў еўрадэпутатам і старшынёй дэлегацыі ў Камісіі парламенцкага супрацоўніцтва Еўрасаюз-Украіна. У 2014 годзе ўганараваны Узнагародай імя Еэжы Гедрайця.

Вінцук Вячорка (Беларусь)
Нарадзіўся ў Берасці. Філолаг, дыпломная праца ў БДУ на тэму беларуска-літоўскіх моўных узаемаўплываў. У аспірантуры Акадэміі навук вывучаў мову міжваенных выданняў Заходняй Беларусі. У канцы 1980-х гадоў ініцыяваў дэсаветызацыю правапісу, суаўтар зводу „Беларускі класічны правапіс" (2005). Выкладаў у БДПУ, у Беларускім гуманітарным ліцэі, чытаў лекцыі ў Віленскім універсітэце, Кіева-Магілянскай акадэміі ды іншыя. Аўтар інавацыйных праграм выкладання беларускай мовы. Укладаў першыя беларускія праграмы і чытанкі для дашкольных установ. У 1990-я гады намеснік старшыні Тэрміналагічнай камісіі пры Міністэрстве адукацыі. З 1996 намеснік галоўнага рэдактара гістарычна-культурнага часопіса „Спадчына", вяртаў ва ўжытак тэксты эпохі беларускага адраджэння 1-й паловы XX стагоддзя. Аўтар навукова-папулярных тэкстаў – „100 пытанняў з гісторыі Беларусі" а таксама кніг пра нацыянальную сімволіку. Вядзе на Радыё Свабода цыкл, прысвечаны беларускай мове. У „Бібліятэцы Свабоды" выйшлі кнігі эсэ „Па-беларуску зь Вінцуком Вячоркам" (2016) і „Не сьмяшыце мае прыназоўнікі" (2017). З 1979 сябра падпольнай „Групы Незалежнасьць". Удзельнічаў у выданні падпольных часопісаў „Люстра Дзён" (1979-1980)

і „Бурачок” / „Вітажэнец” (1986-1987). Сузаснавальнік незалежных моладзевых згуртаванняў „Майстроўня” (1980), „Талака” (1984). Сузаснавальнік Беларускага народнага фронту (1988). Старшыня БНФ у 1999-2007, сустаршыня Кангрэсу дэмакратычных сілаў Беларусі ў 2007-2009. Шматкроць быў пераследаваны, знаходзіўся пад адміністрацыйнымі арыштамі.Закладзены Вячоркам грамадскі „Цэнтар Супольнасьць” уваходзіў у глабальную сетку „Цэнтраў Плюралізму”.

Аляксандр **Краўцэвіч (Беларусь)**

Нарадзіўся ў 1958 годзе ў вёсцы Лупачы на Гарадзеншчыне. Гісторык, археолаг, літаратар. Прафесар Варшаўскага ўніверсітэта. Займаецца гісторыяй Беларусі перыяду Сярэднявечча як навуковец і папулярызацыяй гісторыі краіны як аўтар гістарычных кніг-эсэ, радыё і тэлепраграм: „Спакон вякоў”, „Бітвы народаў” – Радыё Рацыя; „Загадкі беларускай гісторыі” – тэлевізія Белсат.

Анджэй **Струміла (Польшча)**

Нарадзіўся ў 1927 годзе ў Вільні. Вучыўся ў Дзяржаўнай Вышэйшай Школе Выяўленчых Мастацтваў у Лодзі і ў Мастацкай Акадэміі ў Кракаве, дзе ў 1950 годзе атрымаў дыплом. У 1949-1953 гадах займаўся мастацкай педагогікай – быў асістэнтам Яўгена Эібіша ў Кракава і амаль у той жа часе (з 1951 года) асістэнтам Адама Рыхтарскага ў Лодзі. У 1954 годзе пабываў у паездцы ў Кітай, што дало мастаку новае творчае натхненне. Пасля гэтага, досвед вынесены ад авангарду Уладзіслава Стшэмінскага ў лодзінскай школе і ад каларыстаў з кракаўскай Акадэміі, атрымаў у Струмілы спалучэнне з сімвалам, каліграфіяй, лапідарным скарачэннем і дасягненнямі шматвяковай культуры. У 1956 годзе мастак перасяліўся ў Варшаву, дзе праектаваў выставачныя павілёны для Польскай Гандлёвай Палаты. Гэтае супрацоўніцтва дало яму магчымасць падарожнічаць па Эўропе і краінах Далёкага Усходу. Пабываў у Непалі, Індыі, Японіі, Тайландзе, Ветнаме, Манголіі, Сірыі, Турцыі і Каўказе. Плёнам гэтых падарожжаў сталі сотні рысункаў, тысячы здымкаў, нататак і трафеі ў выглядзе твораў Мастацтва і прадметаў матэрыяльнай культуры, якія ўзбагацілі калекцыі між іншым: Музею Азіі і Ціхага акіяна і Этнаграфічнага Музея ў Кракаве. З 1977 году быў камісарам і адным з ініцыятараў міжгаліновых сустрэч „Sztuka i środowisko w Wigrach”, якіх паслядоўнасцю

З'яўляюцца між іншым праграмы Вігерскага Нацыянальнанга Парку, Сувальскага і Мазурскага Краявіднага Запаведніка, а таксама Фонду Зялёныя Лёгкія Польшчы. У 1977-1980 гадах быў кантрактным прафесарам Мастацкай Акадэміі ў Кракаве. У 1982 годзе Анджэй Струміла стаў пераможцам конкурсу на пасаду кіраўніка Graphic Presentation Unit Генеральнага Секратарыяту ААН у Н'ю Ёрку, праектнай майстэрні, якая рэалізавала выданііі для ААН і яе ведамстваў UNESCO, FAO і UNICEFF. У 1984 годзе мастак вярнуўся ў Польшчу, пасяліўся ў Мацьковай Рудзе на Мазурах, непадалёку ад родных мясцінаў, на мяжы Польшчы і Літвы. Ён надалей піша, малюе, займаецца праектамі выданняў і сцэнаграфіяй, удзельнічае ў розных пра-экалагічных і культурных ініцыятывах у карысць рэгіёну, з'яўляецца куратарам многіх міжнародных мастацкіх і скульптурных пленэраў. З'яўляцца аўтарам ілюстрацый да больш як ста пяцідзесяці кніжак, папулярна-навуковых выданняў, зборнікаў паэзіі і альбомаў. Меў больш за сто індывідуальных выснаваў. Удзельнічаў у шматлікіх калектыўных выставах, якія прадстаўлялі польскае мастацтва за мяжою, між іншым: на Бенале ў Сао Паўла і ў Венецыі. Анджэй Струміла быў уганараваны многімі дзяржаўнымі ордэнамі і ўзнагародамі, у тым ліку: Крыжам Першага Рангу Ордэну Адраджэння Польшчы і Залатым Медалём Gloria Artis.





Osoby Almanachu

Anda Rottenberg (Polska)
Kuratorka wystaw, autorka tekstów o sztuce. Dyplom z historii sztuki, Uniwersytet Warszawski 1970. Działalność krytyczna od roku 1966. Artykuły i eseje publikowane w większości języków europejskich oraz japońskim i koreańskim; książki m.in. „Sztuka w Polsce 1945-2005” (2005), „Przeciąg – teksty o polskiej sztuce lat 80.” (2009), „Proszę bardzo” (2009), „Już trudno” (wywiad Doroty Jareckiej, 2014); liczne monografie o twórcach polskich i zagranicznych.
Od roku 1980 kuratorka i współkuratorka około stu wystaw polskich i międzynarodowych, m.in.: „I Kwanju Biennale”, Korea Południowa; „Aspects-Positions 1949-1999, 50 Years of Art in Middle Europe” Wiedeń – Budapeszt – Barcelona – Birmingham (2000); „L'Autre Moitie de l'Europe”, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (2000/2001); „Where is Abel, Thy Brother”, Galeria Zachęta, Warszawa (1995); „Forgetting”, Weseburg Museum, Bremen (2000); „Continental Breakfast”, Belgrad (2004); „Warszawa/Moskwa-Moskwa/Warszawa”, Galeria Zachęta Warszawa/Tretiakowskaya Gallery Moskwa (2004/2005); „Obok. Polska-Niemcy, 1000 lat historii w sztuce”, Martin-Gropius-Bau, Berlin (2011); „Void”, Nowy Sącz (2012); „UNI/JA-UNI/ON”, Lublin (2013); „Postęp i higiena”, Galeria Zachęta, Warszawa, (2014/2015). Komisarz Pawilonu Polskiego na Biennale Sztuki w Wenecji 1993-2001. Autorska audycja w radiu TOK FM. Praca naukowa w Instytucie Sztuki PAN 1973-1986. Założycielka m.in. Fundacji EGIT (1986), Soros Center of Contemporary Art, Warszawa (1992), Fundacji Instytut Promocji Sztuki (1995); dyrektorka Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (1993-2001), Przewodnicząca Rady Programowej i Dyrektor Programowa Muzeum

Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2005-2007). Członek Zarządu Fundacji Manifesta 1; członek Rady Muzeum Sztuki, Łódź; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; MOCAK w Krakowie; Rady Powierniczej Muzeum Narodowego w Warszawie. Członek Komisji Selekcyjnej na Dyrektora Documenta 12. Członek międzynarodowych stowarzyszeń AICA, CIMAM, IKT. Członkini Wissenschaftkolleg zu Berlin (2015/2016). Aktualnie działa jako niezależna kuratorka i autorka.

Ludmiła Rubleuskaja (Białoruś)

Poetka, prozaik, krytyk literacki, dziennikarka. Pracowała jako kierownik działu krytyki w czasopiśmie „Pierszacwiet" (Pierwsze pąki), kierowała działem języka w gazecie „Nasza słowa", była redaktorką działu krytyki tygodnika „Litaratura i mastactwa", od 2002 roku jako literacki komentator gazety „SB – Biełoruś siehodnia". Od 2001 roku kieruje grupą młodych twórców „Litaraturnaje pradmieście". Wykłada w Szkole młodego literata przy Związku Pisarzy Białoruskich. Jest autorką ponad książżek, wśród nich zbiorów poezji „Kroki na starych leswicach", „Zamak miesiacznaha siajwa", „Rycarskija chroniki", „Szypszyna dla pani", a także tomików prozy „Serca marmurowanaha anioła", „Piarścionak aposzniaha impieratara", „Noczy na Plabanskich Młynach", „Sutarenni Romuła" oraz innych, historycznych książek i esejów: „Ryfma canoj u życcio", „Rycary i damy Biełarusi". Jako krytyk literacki szuka nowych szlaków, form i sposobów przyciągnięcia uwagi do białoruskiej literatury pięknej, jako fenomenu we współczesnej europejskiej i światowej kulturze. Rubleuskaja jest zaangażowana w popularyzacje historii Białorusi. Jej utwory analizują problemy zachowania tożsamości narodowej, samoidentyfikacji kulturowej, jak również zachowanie integralności osoby w totalitarnym społeczeństwie. Pisarka zajmuje się tematyką represji stalinowskich. W powieściach „Zrabić niahodnika, albo Hulnia Albaruteniju" oraz w „Sutarenni Romuła" temat ten nabył formę pełnowartościowej twórczej analizy. W tym celu autorka zwraca się do „rozrywkowego" arsenału postmodernistycznej literatury, aktualizuje poszczególne motywy i alegorie powieści „gotyckiej", fantasy, powieści detektywistycznej i melodramatu. Awanturniczo-przygodowy cykl powieści „Awantury Prancisza Wyrwicza", obecnie nadzwyczaj popularny wśród czytelników, opowiada o przygodach XVIII-wiecznego byłego studenta Jezuickiego Kolegium w Mińsku – Prancisza Wyrwicza i doktora z Połocka – Bartłomieja Lodnika na tle tragicznych wydarzeń ostatnich lat istnienia Rzeczypospolitej. Utwory Ludmiły Rubleuskiej zostały przetłumaczone na dziesiątki języków świata. Jest członkinią Związku Literatów Białoruskich, laureatką Nagrody „Załaty apostraf" za równoległą powieść „Zołata zabytych mahiłau", Nagrody Franciszka Bahuszewicza

za powieść „Sutarenni Romuła”, Nagrody za „Kniha hoda 2015”, Białoruskiego PEN-Centrum za powieść „Awantury studyjozusa Wyrwicza”.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska (Polska)

Adiunkt w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu Uniwersytetu w Białymstoku, absolwentka studiów doktoranckich na Uniwersytecie Warszawskim (tytuł doktora otrzymała za rozprawę „Norwid Tadeusza Różewicza”). Przewodnicząca Zespołu Badań Regionalnych, członkini zespołu redakcyjnego „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”, wiceprezeska Fundacji Uniwersytetu w Białymstoku, sekretarz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza Oddział Białostocki, od 2011 zasiada w Kapitule Nagrody Literackiej Prezydenta Miasta Białegostoku im. Wiesława Kazaneckiego. Autorka licznych artykułów z zakresu podlaskiego piśmiennictwa, współredaktorka książek: „Prasa regionalna i lokalna na terenie województwa podlaskiego w latach 1989-2010. Szkice i materiały” (2013) „Sokrat Janowicz – pisarz transgraniczny” (2014); „Georomatyzm: literatura-miejsce-środowisko” (2015); „Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje” (2016) i innych. Urodziła się we wsi Gnieciuki koło Zabłudowa, przez całe życie związana z Podlasiem i Białymstokiem.

Krzysztof Czyżewski (Polska)

raktyk idei, pisarz, reżyser i animator działań międzykulturowych. Współtwórca Fundacji Pogranicze i Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach. W 2011 roku, wraz z zespołem Pogranicza, otworzył Międzynarodowe Centrum Dialogu w Krasnogrudzie. Inicjator programów dialogu międzykulturowego w Europie Środkowej, na Bałkanach, Kaukazie, Azji Środkowej, Indonezji, Bhutanie, Afryce Północnej i innych pograniczach świata. Wykładowca wielu uniwersytetów w Europie i USA; obecnie jest profesorem Uniwersytetu Bolońskiego i Rutgers University. Autor książek „Ścieżka pogranicza” (2001), „Linia powrotu. Zapiski z pogranicza” (2008), „Miłosz. Tkanka łączna” (2014) i „Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei” (2017); współautor m.in. „Podręcznik dialogu. Tożsamość i zaufanie” (2012), „Miłosz – Dialog – Pogranicze” (2012) i „Krasnogrudzki most. Niezbędnik budowniczego” (2016). Reżyser opowieści teatralnych Pogranicza, w tym ostatnio: „Trzy kobiety. Metamorfozy mitu Medei u Owidiusza i Picassa” oraz „Misterium Mostu”. Przez Jerzego Giedroycia uhonorowany nagrodą „Małego Berła Kultury Polskiej”. W 2014 roku otrzymał Dan David Prize.

Radosław Romaniuk (Polska)

Urodzony w Hajnówce. Literaturoznawca, edytor, doktor nauk humanistycznych. Absolwent Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w 2000 roku obronił pracę magisterską, zaś w 2005 – doktorską. Debiutował jako krytyk literacki w 1998 roku, a rok później jako eseista na łamach „Znaku". Autor książek: „Relihijnaja drama Tałstoha" (2004), „Jany" (2005, wydanie II 2014), „Inszaje życcio – biahrafija Jarasława Iwaszkiewicza", tom 1 (2012). Biografia ta została wyróżniona nagrodą książki roku miesięcznika „Nowe Książki". Jesienią 2017 roku ukaże się jej tom drugi. Opracował i opublikował osiem książek edytorskich – tomów dzienników, korespondencji, esejów i przekładów Jarosława Iwaszkiewicza, Konstantego Aleksandra Jeleńskiego, Czesława Miłosza. Jako krytyk literacki współpracuje z miesięcznikiem „Nowe Książki" oraz kwartalnikiem „Zeszyty Literackie". Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Mieszka w Warszawie i wsi Orzeszkowo na Białostocczyźnie.

Eugeniusz Mironowicz (Polska)

Nauczyciel akademicki, w latach 1983-1992 nauczyciel historii w Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, 1992-1997 redaktor naczelny tygodnika „Niwa", 1998-2003 przewodniczący Rady Programowej Tygodnika „Niwa". Od 1998 roku pracownik naukowy Uniwersytetu w Białymstoku. W latach 1998-2007 zatrudniony w Katedrze Kultury Białoruskiej na Wydziale Filologicznym, od 2007 roku w Instytucie Historii i Nauk Politycznych na Wydziale Historyczno-Socjologicznym, kierownik Katedry Polityki Międzynarodowej. Zainteresowania badawcze: najnowsza historia Białorusi, polityka zagraniczna państw postradzieckich, problemy etniczne w Europie Wschodniej. W 1990 roku uzyskał stopień doktora, w 2000 roku doktora habilitowanego, w 2009 tytuł profesora. Od 1996 roku redaktor naczelny czasopisma naukowego „Białoruskie Zeszyty Historyczne".

Paweł Kowal (Polska)

Politolog i historyk, publicysta. Jest adiunktem w Instytucie Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, pracuje w Kolegium Europejskim w Natolinie, wykłada w Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracuje z Antioch University w USA, kieruje Radą Naukową Przedstawicielstwa PAN w Kijowie. Współtwórca Muzeum Powstania Warszawskiego. Redaktor naczelny Warsaw East European Reviev. Prowadzi badania i publikuje na tematy transformacji w Europie środkowej i ZSRR oraz polityki wschodniej. Prowadził gościnne

wykłady m.in. na Ukrainie, w USA, Kanadzie i Chinach. Felietonista „Rzeczpospolitej”, „Dziennika Polskiego”, „Wprost” i „wSieci Historii”. W latach 2005-2009 był posłem na Sejm RP, 2006-2007 sekretarzem stanu w Ministerstwie Spraw Zagranicznych odpowiedzialnym za politykę wschodnią, w latach 2009-2014 posłem do Parlamentu Europejskiego i przewodniczącym delegacji do Komisji Współpracy Parlamentarnej Unia Europejska-Ukraina.
W 2014 roku uhonorowany Nagrodą im. Giedroycia.

Wincuk WIACZORKA (Białoruś)

Urodził się w Brześciu. Filolog. Praca dyplomowa w Białoruskim Uniwersytecie Państwowym na temat białorusko-litewskich wpływów językowych. Podczas studiów doktoranckich Akademii Nauk badał język wydawnictw zachodniej Białorusi w okresie międzywojennym. W końcu lat 80. zainicjował de-sowietyzację gramatyki białoruskiej. Jest autorem opracowania „Biełaruski klasiczny prawapis” (2005). Wykładał w Pedagogicznym Uniwersytecie, W Humanistycznym Liceum, występował z wykładami na Wileńskim Uniwersytecie, Kijowsko-Mohylańskiej Akademii i innych uczelniach. Opracowywał pierwsze białoruskie programy i czytanki dla przedszkolaków. W 90. latach był zastępcą szefa Komisji Terminologicznej przy Ministerstwie Edukacji. Od 1996 roku zastępca redaktora naczelnego historyczno-kulturalnego czasopisma „Spadczyna”, przywracał do użytku teksty epoki białoruskiego Odrodzenia I połowie XX wieku Jest autorem popularno-naukowych tekstów – „100 pytanniau z historyi Biełarusi” oraz książek o białoruskiej symbolice. W radio „Swoboda” prowadzi cykl poświęcony językowi białoruskiemu. W „Bibliatecy Swabody” ukazały się jego książki esejów „Pa biełarusku z Wincukom Wiaczorkam” (2016) i „Nie śmiaszycie maje prynazouniki” (2017). Od 1979 roku członek podziemnej „Hrupy Niezależnaść”. Bral udział w wydaniu konspiracyjnych czasopism „Lustra Dzion” (1979-1980) i „Buraczok” / „Witażeniec” (1986-1987). Współautor niezależnych młodzieżowych stowarzyszeń „Majstrounia” (1980) i „Tałaka” (1984) Współtwórca Białoruskiego Frontu Narodowego (1988), przewodniczący BNF w latach 1999-2007, współprzewodniczący Kongresu Sił Demokratycznych Białorusi w latach 2007-2009. Był wielokrotnie represjonowany i karany za administracyjne przewinienia. Stworzone przez Wiaczorkę społeczne „Centar Supolnaść” wchodzi w skład globalnej siatki „Centrau Pluralizmu”.

Alaksandr Kraucewicz (Białoruś)

Urodził się w 1958 roku we wsi łupacze na Grodzienszczyźnie. Historyk, archeolog, literat. Profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Jako naukowiec zajmuje się historią Białorusi okresu Średniowiecza i jej popularyzacja jako autor historycznych książek-esejów, programów radiowych i telewizyjnych: „Spakon wiakou", „Bitwy narodau" dla Radio Racja oraz „Zahadki biełaruskaj historyi" dla kanału telewizyjnego Biełsat.

Andrzej Strumiłło (Polska)

Andrzej Strumiłło urodził się w 1927 roku w Wilnie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uzyskał dyplom w 1950 roku. W latach 1949-1953 zajmował się pedagogikę artystyczną – był asystentem Eugeniusza Eibischa w Krakowie i niemal jednocześnie (od 1951 roku) asystentem Adama Rychtarskiego w Łodzi. W 1954 roku odbył pierwszą podróż do Chin, która wzbogaciła artystę o nowe inspiracje: na doświadczenia awangardy Władysława Strzemińskiego wyniesione z łódzkiej uczelni oraz kolorystów z krakowskiej Akademii nakładają się odtąd symbol, kaligrafia, lapidarny skrót i osiągnięcia wielowiekowej kultury. W 1956 roku artysta przeprowadził się do Warszawy, gdzie projektował pawilony wystawiennicze dla Polskiej Izby Handlowej. Współpraca ta umożliwiła mu podróżowanie po Europie i krajach Dalekiego Wschodu. Odbył wyprawy do Nepalu, Indii, Japonii, Tajlandii, Wietnamu, Mongolii, Syrii, Turcji i Kaukazu. Owocem tych podróży były setki rysunków, tysiące fotografii, notatek oraz zdobycze w postaci dzieł sztuki i przedmiotów kultury materialnej, które zasiliły kolekcje m.in.: Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie oraz Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Od 1977 roku był komisarzem oraz jednym z inicjatorów, interdyscyplinarnych spotkań „Sztuka i środowisko w Wigrach", których plonem są m.in.: programy Wigierskiego Parku Narodowego, Suwalskiego i Mazurskiego Parku Krajobrazowego oraz Fundacji Zielone Płuca Polski. W latach 1977-1980 był profesorem kontraktowym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1982 roku Andrzej Strumiłło wygrał konkurs na stanowisko kierownika Graphic Presentation Unit Sekretariatu Generalnego ONZ w Nowym Jorku – pracowni projektowej realizującej wydawnictwa dla ONZ, UNESCO, FAO i UNICEFF.W 1984 roku artysta wrócił do Polski, zamieszkał w Maćkowej Rudzie na Suwalszczyźnie, blisko rodzinnych stron, przy granicy Polski i Litwy. Nadal tworzy: pisze, maluje, projektuje wydawnictwa oraz scenografię, uczestniczy w rozmaitych proekologicznych i kulturalnych inicjatywach na rzecz regionu, jest kuratorem wielu międzynarodowych plenerów malarskich

i rzeźbiarskich. Jest ilustratorem ponad stu pięćdziesięciu książek, wydawnictw popularnonaukowych, tomików poezji i albumów. Miał ponad sto wystaw indywidualnych. Uczestniczył w bardzo licznych wystawach zbiorowych, reprezentujących sztukę polską zagranicą m.in.: na Biennale w Sao Paulo i w Wenecji. Andrzej Strumiłło został uhonorowany wieloma odznaczeniami państwowymi i nagrodami: m.in.: Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski i Złotym Medalem Gloria Artis.



ЗМЕСТ

ANNUS ALBARUTHENICUS 2017
LITTERAE CULTURA HISTORIA DISCUSSIO ARS
Год Беларускі 2017 / Rok Białoruski 2017

Wydawca: Oficyna Wydawnicza Fundacja Villa Sokrates
Redakcja i opracowanie wydawnicze: Leon Tarasewicz, Mikołaj Wawrzeniuk
Projekt graficzny: Leon Tarasewicz Skład: Jerzy Osiennik
Tłumaczenia: Konstanty Bondaruk
Druk: Bieldruk Nakład: 500 egzemplarzy
Krynki 2017

www.villasokrates.pl

XVIII Трыялог Крынкі 2017 / XVIII Trialoh Krynki 2017
„Litwo! Ojczyzno moja!"

Główny organizator: Fundacja Villa Sokrates
Współorganizator: Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Partnerzy: Urząd Miejski w Krynkach, Gminny Ośrodek Kultury w Krynkach, Białoruskie Centrum Informacyjne
Patronaty medialne: Gazeta Wyborcza, Białoruskie Radio Racja, Polskie Radio Białystok
Sponsorzy XVIII Trialogu: Spółdzielnia Produkcyjno-Handlowa „Krynka", Browareg
Koordynator XVIII Trialogu: Anna Grześ



Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji

NARODOWE CENTRUM KULTURY
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Fundacja




wyborcza

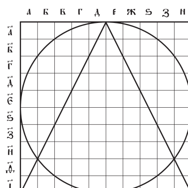





Zrealizowano dzięki Ministrowi Spraw Wewnętrznych i Administracji
XVIII Trialog został dofinansowany ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach Programu Narodowego Centrum Kultury – Kultura – Interwencje 2017
Annus Albaruthenicus 2017 wydano dzięki finansowemu wsparciu Fundacji PKO Banku Polskiego
Wystawę w ramach XVIII Trialogu dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz zrealizowano przy wsparciu finansowym Województwa Podlaskiego

ISBN 978-83-949605-1-3

Радзіма Літва! Як здароўе, так ты, дарагая;
як шмат цябе трэба цаніць, толькі той і спазнае,
хто страціў цябе. Ўсю красу тваю бачу дзіўную
й сягоння апісваю, бо па табе я сумую.
Паненка, што Ясну бароніш гару Чанстаховы
і свеціш у Вострай у Браме, што горад замковы
бароніш Навагрудскі з верным ягоным жа людам!
Вось так, як мяне да здароўя вярнула ты цудам
(тады, як ад плакаўшай маці табе пад апеку
я ахвяраваны, падняў амярцвелу павеку
і зараз жа мог да святыняў тваіх да парогу
йсці пешкі, за вернута жыццё падзякаваць богу),
так нас ты цудоўна павернеш пад родны блакіты...
Тым часам душу маю стужану перанясі ты
да ўзгоркаў лясных, да зялёных лугоў травяністых,
шырокіх пры сіняга Нёмана водах бруістых,
да гэтых палёў самым розным збожжам маляваных,
пшаніцай залочаных, жытам найбольш пасрабраных;
туды, дзе, як бурштын, свірэпка, дзе грэчка бяленька,
як снег, дзе ружовіцца дзятліна, моў бы паненка,
а ўсё спавіваюць зялёныя межаў істужкі,
ды зрэдку на межах сядзяць
там ціхія ігрушкі.



ISBN 978-83-949605-1-3